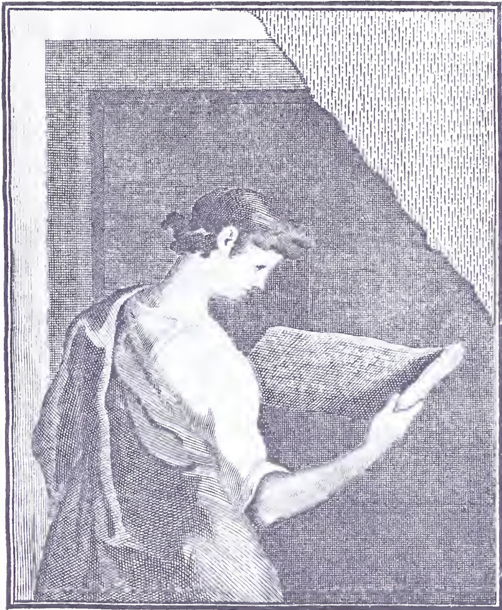




ARCHIV

FÜR DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE

MIT BESONDERER BEZIEHUNG

AUF

KUPFERSTECHER- UND HOLZSCHNEIDEKUNST

UND IHRE GESCHICHTE.

IM VEREINE MIT KÜNSTLERN UND KUNSTFREUNDEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT NAUMANN,

ORD. LEHRER AM GYMNASIUM ZU ST. NICOLAI UND STADTBIBLIOTHEKAR ZU LEIPZIG,

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. A. ANDRESEN.

SECHZEHNTER JAHRGANG.

LEIPZIG:

RUDOLPH WEIGEL.

1870.

Inhalt.



Ueber das Holbein'sche Votivbild

mit dem Bürgermeister Schwartz in Augsburg,

mit vergleichendem Hinblick auf die Darstellungsweise der Stifterfamilie in andern, insbesondere Holbein'schen, Votivbildern.

Im Besitze des Herrn Bankier Carl von Stetten in Augsburg befindet sich ein, fraglich ob auf den jüngeren oder älteren Holbein zu beziehendes, Votivbild (Epitaphbild), welches darstellt, wie Christus und Maria für den, unten mit seiner Familie knieenden, Augsburger Bürgermeister Schwartz, welcher im Jahr 1478 den Henkertod erlitten, die Gnade Gottes in Anspruch nehmen, der im Himmel mit einem halb entblössten Schwerte thront. Woltmann gebührt das Verdienst, dieses merkwürdige Bild zuerst genauer beschrieben und das Interesse desselben in anziehender Schilderung hervorgehoben zu haben,*) nachdem früher Paul von Stetten in seiner Kunst-, Gewerbs- und Handelsgeschichte Augsburgs 1743, I. 272 eine kurze, aber unrichtige, Beschreibung davon gegeben, welche von Schäfer in seinem Galleriewerke III. 804 gelegentlich der Besprechung der Meier'schen Madonna wiederholt ist. Ausserdem sind mir von Bezugnahmen auf das Bild nur die von Wornum, p. 92 seiner Holbein-Monographie, von Wilhelm Schmidt (in München) in Lützow's Zeitschrift 1869 p. 358, von C. (Crowe) im Grenzboten 1869, Nr. 40, S. 17, und von Karl Förster in den Dioskuren 1869, Nr. 36, S. 279, bekannt. Wornum folgt, da er nicht Gelegenheit hatte, das Bild selbst zu sehen, einfach Woltmann. Die drei Letzten gedenken des Bildes ziemlich kurz im Laufe einer Besprechung der Ausstellung altdeutscher Bilder, welche vom 21. Juli 1869 an

*) Zuerst in den Wiener Recensionen 1865, Nr. 13, und im Schauer'schen Holbein-Album S. 10; eingehender in seinem Holbein I. 156; gelegentlich kurz in der Süddeutschen Presse 1869, Nr. 81.

durch einige Monate in München stattfand, wo dasselbe unter Nr. 35 mit ausgestellt war, und ich dasselbe auch gesehen. In der Kunstgeschichte und den Denkmalen von E. Förster, sowie in der Kunstgeschichte von Waagen finde ich des Bildes nicht gedacht.

Was Anlass ist, hier auf eine neue Besprechung des Bildes einzugehen, ist das noch nicht erschöpfte kunsthistorische Interesse, was dasselbe nach mehreren Beziehungen darbietet. Erstens hängt die Frage, ob es dem jüngern oder ältern Holbein angehört, mit der entsprechenden Frage bezüglich mehrerer andern Bilder zusammen, die Woltmann mit Waagen als Augsburgische Jugendarbeiten des jungen Holbein ansieht, — mag sie auch nicht ganz solidarisch damit sein — und gewinnt hiermit Einfluss auf die jetzt mehrfach verhandelte Frage, was dem jüngern Holbein überhaupt in seinen jungen, dem alten in seinen reifen Jahren zuzutrauen. Zweitens kommt der Vergleich unseres Bildes mit dem Meier'schen Madonnenbilde der Erläuterung dieses Bildes betreffs mehrerer fraglichen Punkte wesentlichst zu statten. Endlich interessirt unser Bild durch den eigenthümlichen Beitrag, den es einerseits zur Kenntniss altdeutscher Votivbilder überhaupt, andererseits zur Charakteristik der in gewisser Weise exceptionellen Darstellungsweise der Stifterfamilie Seitens beider Holbein's insbesondere liefert. Da nun voraussetzlich aus diesen Gesichtspunkten künftig noch öfter auf das Bild Bezug genommen werden wird, so glaube ich, dass folgende monographische Zusammenstellung dessen, was bisher darüber vorliegt, mit den Bemerkungen, die ich selbst hinzuzufügen finde, als Unterlage für fernere Besprechungen nicht unwillkommen sein wird.

Da aus den bisherigen Angaben über unser Bild nichts Genaueres über die Geschichte desselben hervorgeht, fragte ich schon früher einmal brieflich bei dem jetzigen Besitzer desselben betreffs etwa noch vorhandener Notizen darüber an, welcher die Güte hatte, mir Folgendes (17. Oct. 1865) darüber zu schreiben:

„Das Bild gieng von der Familie Köpff, welche im 18. Jahrhundert hier (in Augsburg) lebte, florirte und ausstarb, durch Heirath und Erbschaft mit dem Hause, welches jetzt mein Eigenthum ist, an die Familie von Halder (seit 1855 gleichfalls ausgestorben) und dann an meine Familie über. Von wem es in den Besitz der Familie von Köpff kam, ist mir nicht bekannt. Wahrscheinlich mag es früher in einer Kirche oder Kloster gehangen haben. Die Meinungen, ob Holbein der ältere oder der jüngere Autor war, sind sehr getheilt, die

Mehrzahl hält es mit dem älteren. Paul von Stetten, mein Ahnherr, spricht sich in seiner Kunst- und Handwerksgeschichte 1779 (S. 272) für den älteren aus. Frühere Notizen existiren nicht. — Schwartz ist wahrscheinlich nach einem Portrait gemalt, welches noch im hiesigen Maximilians-Museum hängt, mit der Unterschrift „Vlrich Schwartz ift gehennckt den 18. Tag April im Jar chrift 1.4.7.8. Ift 4 Jar aneinhander*) Bürgermeifter geweft zu Augspurg". Die übrigen Figuren sollen theils porträtähnlich, theils aus der Erinnerung gemalt sein. Eine Jahrzahl findet sich nirgends."

In dem Schreiben des Herrn von Stetten war zugleich erwähnt, dass eine ziemlich gelungene Photographie des Bildes bei Herrn Photograph Keller in Augsburg (Zeuggasse) zu erhalten sei, von wo ich sie mir seitdem verschafft habe (Preis 1 Thlr.); und niemand wird bereuen, sich in den Besitz derselben zu setzen. Die ganze Anordnung der Figuren sowie der Ausdruck aller Köpfe stellt sich schon in der Photographie sehr gut dar; vom übrigen Detail, namentlich in den Gewändern, ist freilich viel in Schwarz untergegangen, was die Ergänzung durch eine Umrisszeichnung, wie solche z. B. in den Förster'schen Denkmalen zur Photographie des Holbein'schen Lebensbrunnens (im Schauer'schen Album) vorliegt, erwünscht erscheinen lassen würde.

Mit der Photographie des ganzen Bildes habe ich zugleich die des Kopfes in dem Maximilians-Museum von Herrn Keller erhalten. Sie giebt den Kopf ganz en face und mit geschlossenen Augen, also nach dem Tode gezeichnet (wofür auch die Unterschrift spricht), während der Kopf im Bilde etwas gewendet und mit offenen Augen dargestellt ist. Im Uebrigen stimmt Alterserscheinung und Physiognomie beider so sehr überein, dass man nicht zweifeln kann, der erste Kopf habe als Unterlage für die Darstellung des zweiten im Bilde gedient.

Der von Herrn v. Stetten erwähnte Ausspruch seines Ahnherrn lautet wörtlich so: „Dieses Stück ist mit vielem Fleiss gemalt und der Zeiten des älteren Holbein würdig, von dem es her sein könnte." Hinzugefügt ist, „dass ein Sohn des Bürgermeisters es habe malen lassen".

Man sieht, dass die Vermuthung Paul v. Stetten's hinsichtlich der Autorschaft eine nur ganz unbestimmte ist; indess verdient Beachtung, dass der Möglichkeit, das Bild könne auch dem jüngeren Holbein zugehören, dabei gar nicht gedacht ist, was zu beweisen scheint, dass man zu der freilich späten

*) Unter der Photographie lese ich „Anheudeuter".

Zeit, wo Paul v. Stetten schrieb (1743 und 1779), in Augsburg überhaupt nur an den ältern Holbein als einen Augsburgischen Künstler, dem bedeutende Werke zuzutrauen, dachte; wobei etwas Traditionelles zu Grunde liegen könnte.

Die historischen Nachrichten über Leben und Ende des Bürgermeisters Schwartz werden genügend von Woltmann in seinem Holbein-Werke mitgetheilt, worauf ich keinen Grund habe, zurückzukommen. Wer auf die Originalquellen zurückgehen will, wird in der Chronika von Marx Welser 1595, S. 220, 226, 229, 231, 232, 234, sowie in Paul v. Stetten's Gesch. d. Stadt Augsburg 1743, I. 202, 216, 218, das Wesentliche finden. Doch ist mir in diesen Quellen folgende Angabe Woltmann's nicht vorgekommen, die also anderswoher rühren oder mir entgangen sein muss: „Seine (des Bürgermeisters) Frau, Anna, geb. Friess, liess später Messen für sein Seelenheil lesen und mag auch dieses Bild gestiftet haben". Nur wird in der Geschichte der Stadt Augsburg II. S. 219 gelegentlich „Schwartzens Tochtermann, Licenciat Ulrich Friess, Stadt-Syndicus" erwähnt.

Nach der grossartigen Conception, welche mir in der Photographie des Bildes entgegengetreten, hatte ich erwartet, im Original ein sehr grosses Bild mit lebensgrossen Figuren zu sehen, und war überrascht, es bei späterer wirklicher Anschauung verhältnissmässig zu dieser Erwartung so klein zu finden. Nach einem, etwas obenhin in München genommenen, Maasse betrug im Lichten seine Höhe $83^1/_2$, seine Breite $75^1/_2$ Centimeter.

Es ist in der verticalen Mittellinie durch einen, auch photographisch als schwarze Linie sichtbaren, den Inhalt rücksichtslos durchschneidenden Spalt getheilt, als wenn es aus zwei Tafeln bestände.

Unstreitig vermöge des Einflusses eines gelb gewordenen Firnisses ist der Himmel, das Madonnengewand und das Untergewand Gottes blaugrün statt blau, so dass man hier denselben Erfolg sieht, als am Himmel und Madonnengewande des Darmstädter Exemplares der Meier'schen Madonna sowie so vielen andern alten Bildern.

Das Bild ist nicht restaurirt, aber in einem Zustande, welcher von Woltmann als „sehr verwahrlost", von Schmidt und Karl Förster als „sehr vernachlässigt" bezeichnet wird; doch bemerkt K. Förster, es würde „mit geringen Mitteln sehr leicht wieder vollkommen herzustellen sein".

Der Knauf des Schwertes, das Gott Vater in der Hand hält, enthält das aus einem doppelten H gebildete Monogramm



welches aber zweifelhaft lässt, ob das Bild von dem

älteren oder jüngeren Holbein herrührt, daher die obbemerkte Meinungsverschiedenheit darüber.

Die Darstellung des Bildinhaltes ist im Ganzen sehr symmetrisch. Gott Vater oben im Himmel; Christus und Maria, zu seinen beiden Seiten auf dem Boden stehend, von da bis zu seiner halben Höhe hinaufreichend, symmetrisch einander gegenüber; die männliche und weibliche Abtheilung der Stifterfamilie von den Gestalten Christi und Mariä riesig überragt, die Füsse derselben verdeckend, im Vorgrunde des Bildes nicht minder symmetrisch einander gegenüber.

Drei Schriftbänder, das eine über dem Haupte Christi, das andere über dem Haupte der Maria, das dritte hinter dem, sich auf die Mittellinie des Bildes projicirenden Haupte Gottes erläutern den Inhalt des Bildes. Das Schriftband über Christus enthält die Worte:

. Vatter . ſieh . an . mein .
. wunden . rot .
Hilf . den . menſchen .
. aus . aller not .
durch . meinen . bittern . tod .

Das Schriftband über Maria enthält:

. Her . thun ein . dein . ſchwert .
. das . du haſt . erzogen .
Vnd . ſich . an . die . briſt .
. die . dein . ſun . hat . geſogen .

Das Schriftband rechts und links von Gottes Haupt enthält:

. Barmherzigkeit . will . ich . — allen . den . erzaigen .
. Die . da . mit . warer . rew . — von . hinnen . ſchaiden .

Gott Vater sitzt in Gestalt eines sehr alten Mannes, das Gesicht etwa zu $^3/_4$ en face, mit langem grauen Barte und Haar, blaugrünem Untergewande, braunem Obergewande, in einem einfachen Lehnstuhl, in einer, sich bequem und behaglich ausnehmenden, Stellung über einem halbmondförmigen Wolkengürtel und hält ein halb aus der Scheide gezogenes gewaltiges Schwert über seinem Schoosse, nach dem Aussehen fraglich, ob im Begriffe, dasselbe vollends herauszuziehen oder wieder hineinzuschieben; die obigen Inschriften aber entscheiden für Letzteres. Die Scheide ist im Haupttheile der Länge roth, im obern Theile verziert. Unter Gott Vater innerhalb des Wolkenkranzes schweben zwei, doch wenig deutliche, photographisch gar nicht erkennbare, Cherubimköpfe.

Christus und Maria stehen in freier, straffer und sogar „pathetischer“ (Woltmann) Haltung, mit den Köpfen im Profil, den Blick gegen Gott erhoben. Christus greift mit der, durch

ein Wundenmal bezeichneten, Rechten in das Wundenmal seiner rechten Seite, um Gottes Zorn zu beschwichtigen, indess er die Linke nach vorn ausstreckt, was man entweder nur als eine gleichgültige Handbewegung, wie sie ein Redender wohl zu machen pflegt, deuten kann, da Christus nach dem Schriftbande darüber redend angeführt ist, oder als eine wenigstens zugleich mit beabsichtigte Art schirmender Bewegung für die unten knieende männliche Gruppe der Stifterfamilie mit Hinweis auf den an der Spitze derselben knieenden Bürgermeister, für welchen Christus die Gnade anfleht; wenn schon die Richtung der Hand ihn nicht genau trifft, wie das auch bei jemand natürlich ist, der den Blick anderswohin richtet, als wohin er mit der Hand zielt.

Maria, dem Christus gegenüber, schlägt den Mantel, mit dem sie bekleidet ist, mit dem rechten Arm nach vorn, mit dem linken nach hinten zurück, und greift dabei mit der rechten Hand nach der entblössten rechten Brust, indess die Linke den Mantel rückwärts bei Seite hält. Dieses Zurückschlagen und Auseinanderhalten des Mantels kann man entweder blos zum Zwecke, die entblösste Brust zu zeigen, geschehend ansehen, wahrscheinlicher aber mit zu dem Zwecke, den Mantel in seiner Ausbreitung als eine Art Gnadenmantel für die unten knieende weibliche Gruppe darzustellen, über deren grösseren Theil er herabhängt, da durch ersteren Zweck allein eine so grosse Weite des Mantels und ein so weites Zurückschlagen desselben, wenn schon allenfalls durch Raschheit der Bewegung erklärbar, doch kaum hinreichend motivirt erschiene, und da der schützende Mantel der Maria für die weibliche Gruppe das Gegenstück zu der schirmenden Hand des Christus für die männliche zu bilden scheint.

Der Kopf und Gesichtsausdruck Christi erscheint wie der eines vornehmen Herrn, der ein Recht mit Würde in Anspruch nimmt. Maria, ziemlich jung, doch aller Anmuth in den derben, halb männlichen, Zügen baar, zeigt viel Entschiedenheit und Trotz in dem Ausdrucke, womit sie die Gnade für den unten Knieenden verlangt.

Ueber dem Haupte Gottes, Christi und der Maria finden sich elliptische Scheine.

Christus, übrigens nackt, ist nur mit einem leicht umgeworfenen, jedoch die ganze Vorderseite blos lassenden, rothen Mantel und einem Schaamtuch um die Lenden bekleidet; Maria mit einem unstreitig ursprünglich blauen, durch den Firniss blaugrünen, Gewande höchst einfachen Faltenwurfes, rosa Mantel, weissem Kopf- und Bruststuch, und einer Umgürtung

mit einem blassgelben Tuche, dessen Zipfel von einem Knoten herabfallen.

Die Köpfe Gott Vaters, Christi und Mariä sind durchaus realistisch porträtähnlich gehalten. Am merkwürdigsten erscheint Gott Vater. Ich habe Niemand die Photographie des Blides gezeigt, der nicht über die Darstellungsweise Gottes darin erstaunt, auch wohl empört gewesen wäre. Ein Alter mit tieffaltigem Gesichte, etwa zwischen 70 und 80 (wie ich ihn in Uebereinstimmung mit Andern vor dem Bilde taxirte) ist aufs Wahrheitsgetreueste vom Künstler porträtirt und in seinem Lehnstuhl über die Wolken gesetzt worden. Das ganze Aussehen desselben entbehrt so völlig aller Würde, sein halb gemüthlicher, halb grämlicher Ausdruck hat so gar nichts mit der Rolle, die Gott in dem Bilde zu spielen hat, zu schaffen, und die ganze Erscheinung ist doch zugleich mit solcher Wahrheit aus dem Leben gegriffen, dass man mit der grössten Abweichung von der Idee zugleich die grösste Treue zur Natur gewahrt, und den Gipfel dessen hier sehen kann, was die alte Kunst in naiver Vermenschlichung des Göttlichen geleistet hat. Also mag man, vergessend, dass dieser Alte den lieben Gott vorstellen soll, wohl beistimmen, wenn Woltmann in den Wien. Rec. sagt: „Der schönste Kopf von allen ist Gott Vater“, wird es aber doch unbedenklicher finden, wenn er in seinem Holbein für den schönsten Kopf „das Originellste des ganzen Bildes“ setzt.

Zur Schilderung des Kopfes Gott Vaters fügt Woltmann hinzu (Holbein I. 160), dass man demselben Kopfe öfters in den Arbeiten des jungen Holbein aus dieser ersten Zeit begegne: „Derselbe Mann wurde auf einem der Altarflügel von 1512 als Petrus gekreuzigt, derselbe kommt auf der berühmten Sebastianstafel . . . vor. Ihn zeigt auch ein Profilbild in der dritten Mappe der Berliner Silberstiftzeichnungen. Diese Köpfe aber haben sämmtlich die grösste Aehnlichkeit mit dem Gesicht, das in Sandrart's deutscher Akademie als Porträt Holbein's des Vaters gegeben ist“ u. s. w. Ich selbst habe mich im Wege der Constatirung dieser Angaben dem Eindrucke einer Aehnlichkeit des Gesichtes Gott Vaters auf unserm Bilde und eines der Umstehenden am Rande des Sebastiansbildes (nach photographischem Vergleiche), sowie mit dem Sandrart'schen Porträt des alten Holbein (bei Sandrart S. 248) nicht entziehen können.

Indess abgesehen davon, dass die Autorschaft des jüngern Holbein an den Bildern, in welchen obige Köpfe vorkommen, noch Zweifeln unterliegt, bemerkt Woltmann selbst in dem

seinem Holbein angehängten Verzeichniss Holbein'scher Werke S. 477: „Wir glaubten B. I. S. 160 verschiedene Bildnisse des Künstlers in Gemälden seines Sohnes nachweisen zu können, im Anschluss an den Stich bei Sandrart. Seit wir das Original kennen (Bildniss Hans Holbein's d. A. von der Hand seines Sohnes, im Besitz des Herzogs von Aumale), ist uns diess zweifelhaft geworden", wozu man die Gründe am betreffenden Orte nachsehen kann. Also wird auch die damit zusammenhängende Annahme, dass es der ältere Holbein sei, der als Gott Vater in dem Bilde dargestellt ist, zweifelhaft, und dürfte desshalb von Woltmann in seinem neuesten Artikel über unser Bild (Südd. Pr.) nicht reproducirt worden sein, während er jedoch noch auf dem wiederholten Vorkommen desselben Kopfes in Jugendbildern des jüngern Holbein bei der Ursprungsfrage unseres Bildes fusst.

Die Stifterfamilie füllt den unteren Theil des Bildes im Vordergrunde aus, von Gott durch die halbmondförmige Wolke geschieden. Sie ist sehr zahlreich, indem sie in Summa 35 Personen, 18 männliche (einschliesslich des Bürgermeisters) und 17 weibliche Figuren enthält. Da diese wegen ihrer Menge nicht in einfacher Reihe dargestellt werden konnten, so ist die ganze Familie unter Mitbenutzung der Tiefenrichtung des Bildes in zwei keilförmige Haufen gesondert, welche, mit den Rücken an die Seitenränder des Bildes gelehnt, sich symmetrisch nach der Mitte des Bildes zuspitzen und hier fast zusammenlaufen, rechts von Gott Vater (für objectiven Standpunkt) die männliche, links die weibliche Gruppe. Indem die Figuren jedes Haufens sich theilweise verdecken, hat der Künstler besondere Sorgfalt darauf verwandt, sie so zwischen einander zu schieben, dass doch alle Köpfe ganz sichtbar werden.

Der Bürgermeister, nach der Alterserscheinung zwischen 60 und 70 Jahren, kniet conventionsmässig an der Spitze der männlichen Gruppe; unmittelbar vor ihm, am untern Rande in der Mittellinie des Bildes befindet sich sein Wappen und höher hinauf vor ihm steht sein Vorname Vlrich im Freien; ausserdem finden sich noch die Namen Marx (auf dem rothen Aermel des Geistlichen hinter dem Bürgermeister), Alexander (unter der Figur des hinter dem Geistlichen knieenden Mannes), Sebastian (am Kleide des Mannes dahinter am Rande des Bildes), ferner Hans, Matheus, Lucas, Zimbrecht, Vlrich auf den Kleidern Anderer, welche Namen zum grösseren Theile auch auf der Photographie mit Hülfe einer Lupe sehr wohl lesbar sind. Sie sind mit grossen lateinischen Buchstaben, indess

die, photographisch ebenfalls ganz lesbare, Schrift der Schriftbänder mit deutschen Druckbuchstaben geschrieben.

Gleich hinter dem Bürgermeister knieen zwei erwachsene Männer, wovon der eine (Marx), im Vorgrunde, nach seinem weissen Chorrocke ein geistlicher Sohn des Bürgermeisters zu sein scheint. Hierauf folgen vier, diagonal vom Vorgrunde nach dem Hintergrunde gerichtete, etwas unregelmässig zwischen einander geschobene Reihen zu je drei, bis endlich am subjectiv (für den Beschauer) linken Rande nur noch zwei und endlich ein Knabenkopf vor dem Rande auftauchen. Die Altersordnung der Figuren ist dabei zugleich im Sinne der Breite des Bildes von rechts nach links (für den Beschauer) und im Sinne der Tiefe des Bildes vom Vorgrunde nach dem Hintergrunde gehalten.

Von den gesammten männlichen Figuren sind nur 4 Erwachsene (der Bürgermeister, Marx, Alexander, Sebastian) in ihrer ganzen Figur sichtbar, welche am meisten im Vorgrunde knieen, indess man von den meisten übrigen Figuren nicht viel mehr als die geschickt zwischen einander geschobenen Köpfe sieht.

Ueber dem Bürgermeister, ferner über einer rothgekleideten Figur (Hans) hinter dem Bürgermeister und über einem schwarzgekleideten Knaben am Rande des Bildes findet sich je ein rothes Kreuz, über einem andern, schwarzgekleideten, Knaben ein schwarzes Kreuz; alle diese Kreuze über Köpfen am Umfange der Gruppe, so dass sie nicht in Figuren der Gruppe hineinfallen, und mithin keine Zweideutigkeit entsteht, auf wen sie zu beziehen.

Die weibliche Gruppe stellt für den ersten Anblick ein sehr unregelmässiges, doch bei genauerer Betrachtung sehr verständig gegliedertes, Durcheinander dar, woraus sich zunächst auffällig drei ältere Frauen durch ihre grossen, weissen, flügelartig nach hinten auslaufenden, unter dem Kinn gehefteten, Kopftücher herausheben, als Stiftersfrauen durch ihre Alterserscheinung, die ihnen besonders beigegebenen, von einander verschiedenen, Wappen, wie durch ihre Specialbeziehung zu den einzelnen Abtheilungen der Kinder gekennzeichnet. Sie sind im Sinne der Breite des Bildes neben einander geordnet, die am meisten nach rechts (subjectiv) an den Rand des Bildes zurückgeschobene, welche ich die hinterste nenne, erscheint sehr alt, etwa zwischen 70 und 80 Jahren, die mittlere, um den Anfang der 40, die dem Bürgermeister nächste (vorderste) zwischen 50 und 60 Jahren. Letztere muss als die zuletzt angeheirathete überlebende Frau des Bürgermeisters angesehen

werden, da sie die kleinsten Kinder (vier an Zahl) vor sich hat, und da die beiden andern Frauen durch ein Kreuz vorn am Kopftuch, die hinterste durch ein rothes, die mittlere durch ein schwarzes als verstorben bezeichnet sind, indess ein Kreuz an derselben Stelle bei der vordersten Frau fehlt, das rothe Kreuz ganz hinten am Flügel ihrer Kopfhülle aber offenbar dem Kopfe der darunter knieenden Jungfrau (Katherima) gilt. Die drei Wappen sind respectiv am Mantelsaum der beiden hinteren und unmittelbar vor der Brust der vorderen angebracht.

Durch die Reihe der drei Stiftersfrauen wird die ganze Gruppe der weiblichen Nebenpersonen in zwei Hauptabtheilungen, eine vor die Stiftersfrauen in den Vorgrund vorgeschobene aus 5 Figuren und eine hinter sie in den Hintergrund zurückgeschobene aus 9 Figuren geschieden; wovon die vordere Abtheilung unstreitig zur überlebenden und zur mittleren, die ganze hintere Abtheilung zu der an den Rand geschobenen ältesten zu rechnen; und zwar werden der überlebenden Frau die vor ihr stehenden 4 kleinen Kinder um 3 bis 5 Jahren herum,*) der mittleren nur die einzeln vor ihr knieende, etwa 18jährige, Jungfrau, welche am unteren Kleiderrande den Namen Katherima (nicht Katherina) trägt, als Kinder zuzurechnen sein. In der hinteren Abtheilung, welche jedoch im Sinne der Breite des Bildes in der Hauptsache vor die alte Frau vorgeschoben ist, nehmen zwei frauenhaft aussehende, durch ihre gestreiften Hauben sich als verheirathet ausweisende, weibliche Figuren die Aufmerksamkeit am meisten in Anspruch, wozu noch 7 junge Mädchengesichter kommen. Die beiden Frauen dürften Töchter, oder wahrscheinlicher Tochter und Schwiegertochter, die übrigen Figuren dieser Abtheilung Enkelinnen des an den Rand zurückgeschobenen alten Mütterchens sein. In der That ist nach dem total verschiedcnen Charakter beider behaubter Frauen an sich nicht wahrscheinlich, dass beides Töchter derselben Frau sein sollten; und da wir auf der männlichen Seite unter den beigeschriebenen Namen den Namen Vlrich, der mit dem Vornamen eines Schwiegersohnes des Bürgermeisters übereinkommt, ausser beim Bürgermeister noch bei einer anderen Figur finden, so unterstützt diess die Wahrscheinlichkeit, dass auch Schwiegersöhne und Schwiegertöchter in dic Gruppe mit aufgenommen werden konnten.

*) Dabei besteht freilich die Schwierigkeit, die ich nicht zu lösen weiss, dass einer Frau zwischen 50 und 60 Jahren Kinder um 4 bis 5 Jahre herum kaum mehr zuzutrauen sind. Es könnten Enkelinnen sein, aber dann fehlte zwischen ihnen und der Grossmutter die Mutter.

In der ganzen weiblichen Gruppe sind nur die mittlere und hintere Stiftersfrau, die vor der mittleren knieende Jungfrau Katherima, und die vordersten kleinen Mädchen in ganzer Figur sichtbar; von der vordersten Stiftersfrau wird der untere Theil durch die kleinen Mädchen verdeckt, aus der hinteren Abtheilung ragen die beiden frauenhaft aussehenden Figuren mit Kopf, Hals und Brust, die 7 Mädchen blos mit Kopf und Hals aus der Gruppe hervor.

Ausser den oben erwähnten Kreuzen an den Kopfhüllen zweier Stiftersfrauen und über dem Kopfe der Katherima sieht man noch rothe Kreuze über den Köpfen von 6 jungen Mädchen, welche zur Familie der hintersten Stiftersfrau am Rande zu rechnen, wiederum so am Umfange der Gruppe, dass sie nicht in andere Figuren, sondern in den Himmel oder das Mariengewand über der Gruppe fallen. Ein schwarzes Kreuz ist ausser an der Kopfhülle der mittleren Stiftersfrau nicht auf weiblicher Seite vorhanden.

Was überhaupt der Unterschied von schwarz und roth bei den Kreuzen bedeutet, ist mir nicht bekannt.

So weit man es nach der Sichtbarkeit der Figuren beurtheilen kann, knieen alle Figuren auf männlicher und weiblicher Seite, mit Ausnahme der 4 vor der vordersten Stiftersfrau stehenden kleinen Mädchen.

Ein Rosenkranz ist auf männlicher Seite nur beim Bürgermeister in den andächtig zusammengelegten Händen und bei Alexander hinter dem Geistlichen in einer auf die Brust gelegten Hand sichtbar; Sebastian am Rande trägt offenbar keinen in den gefalteten Händen. Von den andern männlichen Figuren sind die Hände nur bei dem Geistlichen, der keinen Rosenkranz hält, und einer Knabenfigur am Rande, beiderseits zusammengelegt, sichtbar.

In der weiblichen Gruppe tragen die mittlere und hinterste Stiftersfrau sichtbar Rosenkränze in den zusammengelegten Händen, indess der Rosenkranz bei der vordersten, wo blos eine Hand sichtbar ist, durch die vor ihr stehenden kleinen Mädchen verdeckt sein mag, wovon die vorderste auch einen Rosenkranz in den Händchen trägt, welche bei ihr, sowie bei ihren nebenstehenden Schwesterchen gefaltet sind. Die Jungfer Katherima hat zusammengelegte Hände ohne Rosenkranz. Im Uebrigen sind die Hände verdeckt.

Nach welchem Princip mögen die Hände bald blos zusammengelegt, bald gefaltet sein, bald ein Rosenkranz zugetheilt sein, bald ein solcher fehlen?

Was die Kleidung anlangt, so walten darin auf männlicher

wie weiblicher Seite, nach Woltmann's kurzer und treffender Bemerkung, Schwarz und ein lebhaftes Roth vor. Näher so:

Die Kleidung des Bürgermeisters ist ganz schwarz mit Pelz verbrämt. Der Geistliche (Marx) hinter ihm trägt einen weissen Chorrock, aus dem rothe Aermel hervorsehen. Hinter und um den Geistlichen zunächst finden sich 4 erwachsene Männer (darunter Ulrich, Hans, Alexander), welche ebenso wie ein fünfter im Vorgrunde an den Rand des Bildes zurückgerückter Mann (Sebastian) roth gekleidet sind, indess die 11 jüngeren männlichen Figuren blos schwarze Kleider tragen. Unter den rothgekleideten hat auch Alexander hinter dem Geistlichen einen Pelzkragen, Hans hinter dem Bürgermeister einen schwarzen Kragen, fraglich ob Pelz; bei den übrigen fehlt die Pelzverbrämung. Sämmtliche männliche Figuren, mit Ausnahme vielleicht Sebastian's, dessen Haarverhältnisse undeutlich sind, sind baarhaupt und haben blondes, der Bürgermeister etwas grauliches, Hans hinter ihm etwas röthliches, Haar. Das Haar der meisten sieht etwas perrückenhaft aus, bei keinem ist es lang.

Die drei Stiftersfrauen mit den umfänglichen weissen Kopftüchern sind in einfach herabfallende schwarze, ärmellose Mäntel ohne Pelzverbrämung und sonstigen Schmuck gekleidet. Die hinterste lässt zwischen dem auseinandergeschlagenen Mantel ein rothes, die mittlere ein schwarzes Kleid hervorsehen, indess die vorderste durch die vor ihr stehenden Mädchen zu weit verdeckt ist, um das Kleid zu beurtheilen. Die Abtheilungen der weiblichen Gruppe, welche diesen Frauen speciell zugehören, sind ausser durch ihre Stellung auch durch die Farbe ihrer Kleidung unterschieden. Die 4 kleinen Mädchen, welche der vordersten Frau zugehören, sind schwarz gekleidet. Die, der mittleren Frau zugehörige, Jungfer Katherima trüb gelblich grün, die beiden zur Familie der hintersten Frau zu rechnenden, erwachsenen Frauen sammt allen Töchtern roth; ohne dass in dieser Hinsicht ein Unterschied zwischen denen, welche ein Kreuz über sich haben und welche keins über sich haben, bestände. Die Jungfer Katherima hat einen schwarzen Besatz am grünen Kleide und ein weisses, mit schwarzen Zäckchen gesäumtes, Brusthemd; sowie auch die am weltlichsten aussehende der beiden behaubten Frauen ein weisses Brusthemd zeigt, indess das Kleid der anderen bis oben herauf zu ist.

Die beiden hinteren Stiftersfrauen sowie die ernstere der beiden behaubten Frauen, haben eine bis an das Kinn heraufgezogene Rise, indess der vordersten Stiftersfrau sowie der anderen behaubten Frau und den jüngeren weiblichen Figuren die Rise fehlt.

Die kleinen Mädchen vor der vordersten Stiftersfrau und Jungfer Katherima vor der mittleren tragen blos ein einfaches schwarzes Stirnband und langes Haar, indess die zur hintersten Frau gehörigen jungen Mädchen im Kopfputz ganz und gar variiren. Zwei davon tragen rothe, verschieden gestaltete, Kopfbedeckungen, eine eine schwarze Kopfbedeckung, eine wie es scheint ein Goldhäubchen, eine über den Kopf geschlungene Zöpfe, eine ein rothes Stirnband bei übrigens freiem Haar, eine ganz freies, keine lang herabfallendes, alle, so weit man es sehen kann, blondes Haar. Die Kopfbedeckungen der jungen Mädchen, wo solche vorhanden sind, sehen sämmtlich nicht wie Frauenhauben aus.

Nach einer, mir von einem Augsburger beim Vorzeigen der Photographie gemachten, Bemerkung, stimmt die Tracht der drei Stiftersfrauen, namentlich ihre Kopfhüllen, so sehr mit einer noch jetzt vorkommenden Augsburgischen Nonnentracht überein, dass er statt Stiftersfrauen vielmehr Betschwestern darin sehen wollte, wie solche wohl bei Leichenbegängnissen zugezogen würden, und die auch hier nur die Bestimmung hätten, beim Beten um das Seelenheil des Donators mit zu helfen, richtiger es hauptsächlich über sich zu nehmen, da die Andacht in dem übrigen Haufen der Frauen und Mädchen wenig zu ihrem Rechte kommt. Auch der Geistliche neben dem Donator könne diese Bedeutung haben. Aber die, direct mit den drei Frauen in Beziehung gesetzten Wappen, die Specialbeziehung derselben zu den Kindern und überhaupt die Unmöglichkeit, die Rolle der Stiftersfrauen anderen weiblichen Figuren in dem Bilde zu übertragen, endlich die Bezeichnung zweier derselben als verstorben durch ein Kreuz, wie solches an den Kopfhüllen lebender Nonnen nicht vorkommt, hindern entschieden, sich jener Auffassung zu fügen; auch ward von dem, der sie aufstellte, zugestanden, dass der Nonnentracht eine, in unserem Bilde fehlende, Umgürtung zukomme. Man darf daher wohl annehmen, dass die Stiftersfrauen unseres Bildes nur gemäss dem religiösen und traurigen Anlass in einer der Klostertracht ähnlichen Tracht dargestellt sind. Sonst sind mir ähnliche Kopfhüllen auf Votivbildern bis jetzt nur auf einem, den Tod der Maria darstellenden Gemälde von Wohlgemuth auf der Ausstellung alter Gemälde in München (1869) begegnet, wo die zwei ältesten Frauen der Donatorengruppe, eine schwarz und eine roth gekleidet (mit 4 roth gekleideten Mädchen vor sich), solche tragen, indess gegenüber ein Mann mit zwei jüngeren männlichen Figuren vor sich kniet.

So weit die bisherige Schilderung der Stifterfamilie des Bildes reicht, sehen wir es, abgesehen von der mindestens ungewöhnlichen Kopftracht der Stiftersfrauen, ganz hineintreten in den gewöhnlichen Typus oder sagen wir lieber einen der gewöhnlichen Typen altdeutscher Votivbilder aus der Zeit der Holbein's, namentlich auch der Cranach'schen Bilder des Leipziger Museums, und somit beitragen zu beweisen, dass ziemlich allgemeingültige Conventionen in Darstellung der Stifterfamilien sich auf ganz verschiedene Schulen (schwäbische, sächsische) erstreckten. Die männliche Gruppe auf der objectiv rechten, die weibliche auf der linken Seite; der Stifter oder die männliche Hauptperson des Bildes an der Spitze der männlichen Gruppe; die Frau oder die Frauen desselben ihm gegenüber, aber (was doch nicht allgemeingültig ist) mit der weiblichen Nachkommenschaft vor sich statt hinter sich; die Familienglieder möglichst nach dem Alter geordnet; knieende Stellung, Rosenkränze,*) zusammengelegte oder gefaltete Hände als Zeichen der Andacht; Wappen bei Stifter und Stiftersfrauen; Kreuze zur Bezeichnung Verstorbener; Vorwalten von Roth und Schwarz in männlicher und weiblicher Kleidung; Pelzverbrämung an der Kleidung von Hauptpersonen; Kopfhüllen an den erwachsenen, verheiratheten Frauen, mannichfaltiger Kopfputz, mehrfach langes fliessendes Haar bei jungen weiblichen Figuren; Alles findet sich eben so in anderen altdeutschen Votivbildern, und namentlich den Cranach'schen, wieder, wenn schon nicht alles Einzelne davon in allen einzelnen dieser Bilder zugleich vorkommt; nur dass in unserem Bilde die Altersordnung der Figuren, wegen der Schwierigkeit, sie bei ihrer Menge zu gruppiren, insbesondere auf weiblicher Seite nur unvollkommen durchgeführt erscheint.

Wodurch sich aber die Darstellung der Stifterfamilie in unserem Bilde in bemerkenswerthester Weise nicht nur von den Cranach'schen, sondern allen mir sonst bekannten, altdeutschen Votivbildern, nur eben die des jüngeren und älteren Holbein ausgenommen, unterscheidet, sind folgende Punkte:

Gegenüber der Monotonie in den Physiognomien der Cranach'schen Bilder erblicken wir hier die grösste Mannichfaltigkeit. Jedes Gesicht erscheint mehr oder weniger charakteristisch verschieden vom andern. Zwar fehlt es, wie natürlich, auch nicht an Zügen verwandtschaftlicher Aehnlichkeit, doch gehen sie nach verschiedenen Richtungen auseinander und werden

*) Diese, sonst sehr gewöhnlich, fehlen in den Crnanach'schen Bildern, als protestantischen.

nirgends zur Gleichheit. Solche Züge kann man bei theilweis sehr verschiedenem Ausdruck und verschiedener Kopfwendung, namentlich zwischen mehreren Knaben hinten bemerken; auch die Jungfer Katherima sieht ihrer Mutter, vor der sie kniet, sehr ähnlich und stimmt selbst in Ausdruck und Kopfwendung damit überein. Endlich kann man es auffallend finden, dass die drei Stiftersfrauen, trotz der durch die verschiedenen Wappen documentirten verschiedenen Herkunft sich fast mehr in der Alterserscheinung als im Gesichtstypus zu unterscheiden scheinen, jedenfalls weniger unterscheiden, als die Glieder ihrer weiblichen Nachkommenschaft unter sich, die doch dieselbe Abstammung männlicherseits haben; auch zeigen die zwei vorderen (mit Jungfer Katherima) eine, sonst fast ängstlich vermiedene, ganz gleiche Kopfstellung und Gesichtswendung. Die Erklärung möchte darin liegen, dass nur die vorderste nach dem Leben gemalt werden konnte. Nun hat es der Maler unseres Bildes wie die Cranach's, nur minder grob, gemacht; er hat sämmtlichen drei Frauen einen nicht streng, doch nahe gleichen typischen Charakter gegeben, und dabei unstreitig den der überlebenden zu Grunde gelegt.

In dem übrigen Theile der Familie kommen ganz verschiedene Gesichtstypen zum Vorschein; eine Verschiedenheit, die sich namentlich in den beiden behaubten Frauen gipfelt. An den, zum Theil ebenfalls sehr verschiedenen, Gesichtern der zur hinteren Frau gehörigen 7 Mädchen interessiren die meisten gegenüber der Plumpheit, die man sonst häufig in den Mädchengesichtern der Stifterfamilien altdeutscher Votivbilder wahrnimmt, durch hübsche, feine oder naive Züge.

Weiter: dem gleichförmigen Ausdrucke der Andacht gegenüber, welchen in den Cranach'schen Bildern und sonst gewöhnlich alle Glieder der Stifterfamilie bis zu den kleinsten von ein paar Jahren herab in einer einstimmigen oder nur wenig variirten Stimmung der Züge, Richtung der Köpfe, Augen, Zusammenklappung oder Faltung der Hände, knieenden Stellung bethätigen, hat es der Künstler in unserem Bilde für genug gehalten, wenn nur die Hauptpersonen und ein paar Nebenpersonen dem Ausdrucke der Andacht genügen, im Uebrigen aber vielmehr ein malerisch-realistisches als religiösideales Motiv in der Darstellungsweise namentlich der jungen Figuren zur Geltung gebracht. Also sehen wir auf männlicher Seite die Andacht so bestimmt nach dem Alter von vorn nach hinten im Sinne der Breite des Bildes und vom Vorgrunde nach dem Hintergrunde im Sinne der Tiefe abnehmen, dass man nicht umhin kann, hierin eine Art System zu finden.

Die 4 in ganzer Figur sichtbaren männlichen Figuren des Vorgrundes, den Bürgermeister darunter, und noch einige Figuren hinter dem Bürgermeister zeigen bei verschiedener Kopfhaltung und Wendung doch den gemeinsamen Ausdruck tiefsten andächtigen Ernstes; die hintersten jüngsten, mit dem Ausdrucke der Gemüthlichkeit und knabenhafter Vergnüglichkeit den Kopf nach allen Seiten wendend, hebend, neigend, zeigen keine Spur mehr davon. Der letzte, am meisten im Hintergrunde hinter dem Bildrande hervorsehende, bildet in dieser Hinsicht so zu sagen den andern Pol zum vorn knieenden Bürgermeister, indem er, trotz des rothen Kreuzes über seinem Kopfe, geradezu aus dem Bilde heraus zu lachen scheint. Ein Anderer am Rande neigt mit schläfrig fast geschlossenen Augen sein Haupt, indess die, sonst überall bei den Knaben verdeckten Hände noch andächtig bei ihm zusammengelegt erscheinen, offenbar um das Benehmen der Jugend, die vielmehr zur Andacht mitgenommen, als von der Andacht mitgenommen ist, zu charakterisiren. Ebenso sieht man noch einigen anderen an den geschlossenen Augen die Schläfrigkeit an, indess wieder andere munter mit den Augen ausschauen.

Nicht anders auf weiblicher Seite. Das Hauptgeschäft der Andacht ist hier den drei Stiftersfrauen und der, vor der mittelsten knieenden, Jungfrau überlassen, indem ernste Haltung in Gesicht und Körper, sowie zusammengelegte Hände bei allen vier, klösterliche Tracht bei den drei Frauen und Rosenkränze in den Händen derselben, so weit sie sichtbar sein können, dazu stimmen. Die vordersten kleinen Mädchen (vor der vordersten Stiftersfrau) falten zwar noch die Hände, wohl, um nicht an der Spitze der weiblichen Gruppe unmittelbar gegenüber dem Donator, also an einem Hauptpunkte, den Mangel der Andacht auffällig hervortreten zu lassen, aber das Knieen ist ihnen erlassen und gleichgültig sehen sie, wie Kinder, die nichts verstehen, nach verschiedenen Richtungen. In sämmtlichen übrigen weiblichen Figuren (welche zur hinteren Frau gehören) ist gar kein Zeichen von Andacht mehr zu entdecken. Die beiden behaubten Frauen sowie 7 hübschen oder naiven Mädchen gucken mit verschiedenem, nur eben nicht andächtigem Ausdrucke da- und dorthin, und zwar gipfelt sich die in dieser Beziehung bestehende Mannichfaltigkeit in den beiden behaubten Frauen zum vollen Gegensatze. Die eine derselben zeigt ein apfelrundes, im Ausdrucke vergnüglicher Weltlichkeit ganz aufgehendes, Gesicht, wozu die lebendige Kopfwendung aus dem Bilde heraus, als ob sie mit jemand

spräche, und das stark ausgeschnittene weltliche Kleid ganz gut stimmen, indess das längere Gesicht der anderen mit den härteren Zügen die Austerität selbst scheint, wozu die gerade Kopfhaltung und die, Hals und Brust mit bedeckende, Kleidung eben so gut stimmen. Aber auch sie sieht nicht andächtig, sondern eher unmuthig, vor sich hin.

Nach dieser Schilderung des Bildes kommen wir zur Ursprungsfrage desselben. Woltmann entscheidet sich nach den unten anzuführenden Gründeu für die Autorschaft des jüngeren Holbein daran, und findet darin Beistimmung von Karl Förster, indess sich W. Schmidt für die Autorschaft des älteren Holbein erklärt, und Crowe eine „unter Mitwirkung des jüngeren Hans Holbein in der Augsburger Werkstatt entstandene Arbeit“ in unserem Bilde zu sehen geneigt ist. Ich selbst halte die Autorschaft des älteren Holbein nach mancherlei äusseren Gründen für überwiegend wahrscheinlich, ohne sie üderhaupt nach den bisherigen Unterlagen für sicher entscheidbar zu halten.*)

Was Woltmann für seine Ansicht geltend macht, führe ich um so lieber meist wörtlich an, als es etwas beitragen kann, die vorige Charakteristik des Bildes theils zu ergänzen, theils zu controliren. Er sagt:

„In Augsburg hat sich die Meinung geltend gemacht, das Gemälde sei ein Werk Hans Holbein's des Vaters. Aber aus jedem Zuge spricht der freiere künstlerische Stil des berühmten Sohnes. Er allein war unter allen vaterländischen Künstlern so wenig von der Befangenheit und dem conventionellen Wesen berührt, welches die Malerei jener Zeit noch beherrschte. Die zahlreichen Bildnisse sind bei aller Schlichtheit der Auffassung meisterhaft. Das Porträtartige geht auch bei den heiligen Personen durch, besonders bei der Jungfrau, deren Kopf nicht gerade regelmässig in den Zügen aber höchst lebendig im Ausdruck und vollkommen weltlich im Charakter ist. Dieser Lebenstreue in den Köpfen entspricht das gediegene und ausgebildete Naturstudium in den Gestalten. Christus und Maria sind in der Haltung frei, leicht und sogar pathetisch. Die Rolle, welche ihnen auf der himmlischen Bühne zuge-

*) Ein Urtheil nach Gründen, die aus der Malweise des Bildes geschöpft sind, in den Streit der Autoritäten zu werfen, getraue ich mir nicht, da ich dazu nicht hinreichende coloristische Vorstudien besitze, wozu ich einen sehr eingehenden Detailvergleich unseres Bildes mit fraglos ächten Bildern des älteren und jüngeren Holbein nach seiner Malweise rechnen würde, den ich freilich auch von anderen Seiten bisher nicht so angestellt finde, um eine objective Ueberzeugung zu begründen.

wiesen ist, verstehen sie mit Würde zu spielen. — Der schönste Kopf von allen aber ist Gott Vater“ u. s. w.

So in den Wiener Recensionen, mit der einleitenden Bemerkung, dass dieses Bild „reifer und entwickelter im ganzen Charakter, offenbar etwas später als die (von Woltmann auf ungefähr 1512 gesetzte) Ragazer Madonna und zwischen diese und den 1516 vollendeten Tod des hl. Sebastian“ zu setzen sei.

Hiezu noch Folgendes aus seinem Holbein (I. 161): „In grossartiger Einfachheit, Ruhe und Treue sind die unteren Bildnisse aufgefasst. Von wie fester, ernst empfundener Andacht die älteren Personen, von wie holder, rührender Naivetät die Kinderköpfe, wie individuell und mannichfaltig Alle! Hier offenbart sich dieselbe Empfindung und derselbe Künstlergeist, denen später die knieende Familie des Bürgermeisters Meyer auf dem berühmten Madonnenbilde zu danken ist. Das allein reichte hin, um zu beweisen, dass nicht, wie in Paul v. Stetten's Kunst- und Handwerksgeschichte angegeben und jetzt noch in Augsburg behauptet wird, Holbein der Vater, sondern Holbein der Sohn der Urheber ist. Dasselbe thun die Gestalten des Heilandes und seiner Mutter dar in ihrer Lebhaftigkeit und Leichtigkeit, ihrem fast theatralischen Pathos in Haltung und Geberde, wie es kaum sonst die deutsche Kunst jener Zeit kennt.“ Ausserdem wird von Woltmann das eingehendste Naturstudium in der ganzen Figur der Maria und in ihren „meisterhaft verstandenen Händen“, das Geschick der Composition, die glückliche Massenvertheilung, ein eigener Sinn für Grösse und Entschiedenheit der Motive und (wie schon in den Rec.) die Aehnlichkeit von Gott Vater mit dem Porträt des älteren Holbein bei Sandrart und anderwärts, hervorgehoben.

Endlich kommt Woltmann in der Südd. Presse kurz auf diese Gründe zurück; nur mit Zufügung der Bemerkung: „allerdings zeigt das Bild manches Ungleichartige in der Durchführung, und der jüngere Holbein hat es nicht als selbständiger Künstler gemalt, sondern in der Werkstatt seines Vaters und in dessen Auftrag.“

K. Förster stimmt mit Woltmann in folgenden Aeusserungen wesentlich zusammen: „Ich halte das Bild zwar, trotz der vielfach da und dort hervortretenden Meisterschaft, für ein Werk aus seiner (des jüngeren Holbein) frühesten Zeit, doch ist es ‚Holbein‘ ohne Frage, in jedem Strich, jedem Zuge. In diesem Bilde kann man ihn in seiner ganzen Bedeutung, in seinen Vorzügen, in seiner Eigenthümlichkeit beobachten. Man betrachte die Köpfe und Hände in diesem herrlichen Bilde!

Welch' tiefes Verständniss der menschlichen Formen, welches Naturgefühl, natürlich reiht sich Glied an Glied, geht Form aus Form hervor, und mit welcher Naturwahrheit sind diese Formen bis ins feinste Detail ausgebildet."*)

Entgegen Woltmann und K. Förster äussert sich Wilh. Schmidt: „Nach der etwas derben aber festen Behandlung, die sich insbesondere in der Mehrzahl der Bildnisse unten zu erkennen giebt, nach der sicheren Erfassung der Persönlichkeiten und den Typen der göttlichen Gestalten oben ist das Bild aus der Hand des alten Holbein hervorgegangen, Vortrag und Farbe weisen auf ihn hin. Woltmann will es .... dem jungen Holbein zutheilen, der es in der Werkstatt des Vaters und in dessen Auftrag gemalt habe, und beruft sich auf die Verwandtschaft Gott Vaters mit einem der Zuschauer auf dem Sebastiansaltar, vergisst aber, dass dieser Typus dem alten Holbein sehr geläufig ist. Zudem dürfte nach meiner Meinung auch der Sebastiansaltar, welcher die Typen des Vaters in ihrer Steigerung zu zeigen, und in Form und Ausdruck den greiften Künstler, der weiss was er giebt, uns vor die Augen zu führen weiss, von dem alten herrühren."

Endlich hören wir auch noch Crowe: „Mustert man das Schwartz'sche Bild als eine unter Mitwirkung des jungen Hans Holbein entstandene Arbeit aus der Augsburger Werkstatt, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass der obere Theil des Bildes .... die plumpe und gemeine Weise des alten Stiles wiedergiebt, wogegen die knieende Familie des Bürgermeisters weit feineren Künstlersinn bekundet, eben den eines jungen Malers, der schon auf Mannichfaltigkeit in Zügen und Ausdruck der Physiognomieen ausgeht. Was diese Seite der Augsburgischen Schule ganz besonders charakterisirt, ist gutes Studium und sorgfältige Ausführung der Gewänder in

*) K. Förster stellt in dieser Hinsicht unser Bild der Darmstädter Madonna gegenüber, welches Bild er vom jüngeren Holbein höchstens angelegt, aber nicht ausgeführt finden will, worin er nun freilich von Woltmann wie vom allgemeinen Urtheil gänzlich abweicht, indess er die Bildnisse des Partriziers Mörz und seiner Frau, welche unter des jüngern Holbein Namen mit unserem Bilde zugleich in München ausgestellt waren, gleich unserem Bilde als mustergültige Stücke des jüngeren Holbein ansieht, von dem sie doch nach der Jahrzahl 1533, die sie auf der Rückseite tragen, nicht sein können, da der jüngere Holbein zu dieser Zeit notorisch in England war; eine Bemerkung, die Woltmann zugleich mit der andern macht, dass auch der Charakter der Malweise der Mörz'schen Bildnisse nicht zum jüngern Holbein stimme. Fragt sich hiernach, welches Gewicht dem Förster'schen Urtheile über den Ursprung unseres Bildes nach seiner Malweise beizulegen.

milden Temperafarben; die Falten sind nicht so steif und eckig gebrochen, wie auf flämischen Bildern. Diese Eigenschaft, welche an dem Schwartz'schen Epitaph deutlich hervortritt, findet sich nun auch auf den sicherer beglaubigten Arbeiten Hans Holbein's wieder. Ein anderes Merkmal der Jugendwerke des Meisters bildet die Schwulst in der Zeichnung der Hände, eine Incorrectheit, welche wieder die authentischere Madonna von Schmitter-Hug mit unserem Epitaph gemein hat."*)

Ich selbst kann Woltmann's Schilderung, so weit es sich um das Descriptive handelt, nur sehr treffend finden, mit Ausnahme etwa „der meisterhaft verstandenen Hände der Maria", deren Mittelfinger mindestens mir ungebührlich lang erscheinen; was aber die Ursprungsfrage anlangt, so wollen, abgesehen von der streitigen Beurtheilung der Malweise, folgende Punkte bei gründlicher Prüfung der Frage jedenfalls berücksichtigt sein, mögen sie auch nicht hinreichen, dieselbe vollständig zu entscheiden.

1) Da der Bürgermeister Schwartz im Jahre 1478 hingerichtet wurde, so könnte selbst bei Zugrundelegung des Geburtsjahres 1495 für den jüngern Holbein (was sich bekanntlich noch mit 1498 streitet) und Voraussetzung, dass er das Bild schon um 1512 im 17. Jahre habe malen können, dasselbe erst 30 und einige Jahre nach Schwartz's Tode gemalt sein, was an sich nicht sehr wahrscheinlich erscheint. Woltmann bemerkt zwar hiegegen: „Seine (des Bürgermeisters) Geschichte klang noch lange in Augsburg fort; vier und zwanzig Jahre nachher wird einer, der im Verdacht stand, mit ihm unter einer Decke gesteckt zu haben, nicht zum Zunftmeister der Zimmerleute bestätigt. Da konnte wohl die eigene Familie auch später noch seiner gedenken, und ihn wieder zu Ehren bringen wollen. Ja es ist unter diesen Umständen sogar denkbar, dass sie es früher gar nicht hätte wagen können, ein derartiges Gemälde aufzustellen."

Dem steht jedoch entgegen, dass ja der Bürgermeister ausdrücklich in dem Bilde als Sünder dargestellt ist, über dem Gottes Richtschwert gezogen war, und der nur durch Christi und Mariä Fürbitte sowie seine eigene Reue das Wiedereinstecken desselben bewirken konnte; und es scheint mir, dass sich die Idee einer solchen Darstellung und das Bedürfniss, das Andenken des Verstorbenen dadurch zu sühnen, viel leichter

*) Sehr widerspruchsvoll mit dem Lobe der Hände Seitens Woltmann's und K. Förster's, s. ob. S. 18.

unmittelbar nach der Katastrophe, als einige 30 Jahre nachher aufdringen musste.

2) Der im Maximilians-Museum befindliche Kopf des Bürgermeisters nimmt sich ganz wie eine Studienzeichnung zu unserem Bilde aus. Als selbständiges Porträt kann er nicht gelten, denn es ist blos der Kopf und dieser mit geschlossenen Augen dargestellt; andererseits erscheint er so ganz charakteristisch aus dem Leben gegriffen, dass an eine blosse Phantasiedarstellung dabei nicht zu denken ist, und man recht wohl denselben Künstler dazu vermuthen kann, als zu dem gleichfalls so charakteristischen Kopfe Gott Vaters in unserem Bilde. Aber jener Kopf konnte nicht vom jüngeren Holbein herrühren, der zur Zeit der Hinrichtung des Bürgermeisters noch gar nicht lebte, sondern nur vom alten. Dieser Grund würde durchschlagend für die Autorschaft des alten Holbein an unserem Bilde sein, wenn nicht die Möglichkeit bestände, dass aus irgend welchem andern Grunde als der Verwerthung für das Epitaph-Bild der Kopf nach der Hinrichtung vom alten Holbein gezeichnet, und später vom Sohne diese Zeichnung benutzt worden sei.

3) Es ist gewiss, dass in unserem Bilde die Familie des Bürgermeisters nicht in dem Zustande, in dem sie sich einige dreissig Jahre nach seinem Tode, sondern in dem sie sich zur Zeit desselben befand, dargestellt ist. Die vorderste, etwa zwischen 50 und 60 Jahre alt erscheinende, Stiftersfrau ist bemerktermassen durch den Mangel eines Kreuzes als überlebend bezeichnet. Um einige 30 Jahre nach dem Tode des Bürgermeisters dieses Alter zu haben, hätte sie so jung an den alten Mann verheirathet sein müssen, als an sich nicht wahrscheinlich, wenn auch möglich, erscheint. Was aber durchschlägt, ist, dass diese überlebende Frau 4 kleine Kinder vor sich hat, die natürlich einige 30 Jahre nach dem Tode des Bürgermeisters nicht mehr so klein (etwa 3 bis 5 Jahre) sein konnten. Nun ist allerdings die Möglichkeit nicht schlechthin abzuweisen, dass der Künstler seine Darstellung auf die Zeit des Todes des Bürgermeisters zurückdatirt habe. Nur dürfte erstens in so später Zeit kein eben so grosses Interesse stattgefunden haben, die Familie des Bürgermeisters, so wie sie bei seinem Tode war, bis zu ihren jüngsten Gliedern herab mit Einschluss der verstorbenen Kinder darzustellen, als unmittelbar nach dem Tode; zweitens keine gleiche Möglichkeit, die zur Zeit seines Todes verstorben gewesenen Personen, darunter Kinder verschiedener Frauen, von den nicht verstorben gewesenen noch zu scheiden; wir sehen aber abgesehen von

den Kreuzen für den Bürgermeister und zwei seiner Frauen, 3 Kreuze über Figuren männlicher, 7 über Figuren weiblicher Seite, indess den anderen Figuren keine zukommen; und können schliessen, dass diese Kreuze nicht willkürlich ausgesät sind, da unter allen rothen Kreuzen für die Kinder ein schwarzes vorkommt, was seinen speciellen, wenn auch uns unbekannten, Grund haben muss.

4) Sollte in dem Kopfe Gott Vaters wirklich das Porträt des alten Holbein anzuerkennen sein, so wäre allerdings nicht denkbar, dass dieser sich selbst so dargestellt hätte, doch kaum denkbarer, dass er geduldet haben sollte, sich von seinem, während der Augsburger Zeit unstreitig noch bei ihm arbeitenden, Sohne und in einem, unstreitig doch bei dem alten Holbein bestellten, Bilde so darstellen zu lassen. Dazu ist nicht nur schon oben bemerkt, dass Woltmann selbst jene Ansicht neuerdings wieder zweifelhaft gemacht hat, sondern auch Folgendes zu erwägen. Das Geburtsjahr des älteren Holbein wird, freilich ohne historische Sicherstellung, um 1450 oder von Woltmann (Holbein I. 72) noch um etwa 10 Jahre später angenommen. Da nun Holbein der Jüngere, sollte er unser Bild gemalt oder doch daran mit gemalt haben, diess vor 1516, wo er Augsburg verliess, gethan haben müsste, so könnte nach Woltmann's Annahme des Geburtsjahres des alten Holbein dieser damals noch nicht 56 Jahre alt gewesen sein, wogegen der Gott Vater des Bildes, nach seinem mit tiefen Runzeln durchfurchten Gesichte, gewiss erheblich älter, zwischen 70 und 80 alt ist; wonach entweder das Geburtsjahr des alten Holbein erheblich hinter 1460, ja selbst noch hinter 1450 zurückdatirt oder die Ansicht, dass der alte Holbein in unserem Bilde porträtirt sei, aufgegeben werden muss. Sollte aber schliesslich doch eine Aehnlichkeit des Kopfes von Gott Vater mit dem ächten Bildnisse des alten Holbein übrig bleiben, so liesse sich immer denken, dass nicht sowohl der jüngere Holbein als der alte Holbein seinen, ihm doch wahrscheinlich ähnlichen, Vater porträtirt habe.

Ohne mit einem Porträt des alten Holbein identificirt werden zu können, würde nun freilich das häufige Vorkommen eines Kopfes mit Zügen von Gott Vater in Bildern des jungen Holbein für dessen Autorschaft am Schwartz'schen Bilde sprechen, wenn nicht die Bilder, auf welche sich Woltmann in dieser Hinsicht bezieht, selbst von zweifelhaftem Ursprunge wären und mehrseitig dem älteren Holbein zugeschrieben würden. Erinnern wir uns dazu, dass W. Schmidt (der auch das Sebastiansbild auf den älteren Holbein bezieht) sich

äussert: „Woltmann vergesse, dass dieser Typus dem alten Holbein sehr geläufig sei“; nur wäre es nöthig gewesen, diess durch speciellere Nachweise zu begründen.

5) Wenn Woltmann sagt, dass unser Holbein allein unter den zeitgenössischen Künstlern von dem in Conventionen befangenen Wesen frei genug gewesen, um ein Bild von solcher Freiheit und individueller Charakteristik der Behandlung wie das unssre zu malen, und sich dabei vorzugsweise, wenn auch nicht ausschliesslich, auf die Darstellung der Stifterfamilie bezieht, als welche allein schon hinreiche, das Bild vielmehr dem Sohne als dem Vater zuzusprechen (s. oben), so gestehe ich, dass mir gerade hierin einer der bedenklichsten Punkte von Woltmann's Ursprungsansicht zu liegen scheint; denn eine ähnliche, weiterhin genauer zu charakterisirende, freie und charakteristische Behandlung finde ich schon in der Stifterfamilie des, 1502 gemalten, fraglos dem alten Holbein zugehörigen Walther'schen Votivbildes der Augsburger Gallerie (von Woltmann in seinem Holbein I. 90 beschrieben) wieder, an welchem der damals erst 4 oder 7 Jahre zählende junge Holbein noch nicht einmal mit gemalt haben kann.

Im Grunde erkennt Woltmann selbst nach den unten stehenden Anführungen*) nicht nur diese freie und charakteristische Weise der Behandlung, sondern auch andere Eigenschaften der Vortrefflichkeit, die er an unserem Bilde auf den jüngeren Holbein glaubt beziehen zu müssen, in der Donatorengruppe des Walther'schen Bildes wie in wesentlichen Zügen so mancher anderer Bilder des älteren Holbein an, die ich meinerseits nicht gesehen oder nicht studirt habe; wonach ich aber fragen möchte, was danach noch als charakteristisch aus-

*) Von den Donatorenfiguren des Walther'schen Bildes sagt Woltmann: „Wer mit solcher Kraft und Bedeutsamkeit diese zahlreichen Bildnissgestalten in so kleinem Masstabe zu geben verstand, der verdiente gewiss, der Vater des grössten deutschen Porträtmalers zu sein.“ Er sagt weiter bezüglich gewisser übertriebener Darstellungen in einer, jetzt in Darmstadt befindlichen, Passionsfolge des älteren Holbein: „Dass dieses aber nur am Gebrauch der Zeit, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, und nicht an seinem Können liegt, zeigen einzelne Züge, in denen er sich schon ganz vom Traditionellen frei macht, viele Köpfe, die so charakteristisch sind, dass kaum Holbein der Sohn sie hätte besser machen können, und endlich seine heiligen Personen, in denen das feinste und edelste Gefühl, die lauterste Schönheit zur Erscheinung kommt, nicht nur im Gesicht, auch in der Bewegung, welche treu, ungekünstelt und bezeichnend ausspricht, was der Moment verlangt.“ Nicht minder findet er (Holbein I. 97) bei der Paulsbasilica des älteren Holbein „ein ausserordentliches Geschick in der Vereinigung einer so grossen Reihe von Einzelscenen auf einem und demselben Gemälde.“

schliessend für den jüngeren Holbein gegen den älteren in unserem Bilde übrig bleibt, als ein aus dem Gesammtvergleich ihrer Werke gewonnenes Total-Aperçu, was unstreitig nicht zu unterschätzen ist, aber eine objective Beweiskraft doch nur insofern in Anspruch nehmen könnte, als es die Gewähr der Voraussetzungslosigkeit in sich trüge.

Das vorige Bedenken wird dadurch verstärkt, dass sich an dem, fraglos dem jüngeren Holbein zugehörigen, aus Basel stammenden Oberriedt'schen Votivbilde in Freiburg (nach Waagen und Woltmann etwa von 1518 oder 1519) eine viel mehr conventionell gebundene Darstellung der Stifterfamilie als in unserem Bilde und selbst als im Walther'schen Bilde zeigt (abgesehen von einigen Zügen, worin es sich diesen Bildern nur anschliesst); wie aus der weiter folgenden Beschreibung zu entnehmen, und wie Woltmann selbst nicht in Abrede stellen wird, oder vielmehr dadurch stillschweigend anerkennt, dass er nach der rühmenden Schilderung der Darstellung der Stifterfamilie sowohl des Schwartz'schen als des Walther'schen Bildes, auf die er in seinem Holbein eingeht, die des Freiburger Bildes ganz mit Stillschweigen übergeht, und im Holbein-Album nur die Worte dafür hat: „unten auf beiden Gemälden knieen in schlichter Haltung Stifter und Stifterinnen mit ihren Kindern."

War nun Holbein in der Baseler Zeit noch nicht zu der Freiheit und Charakteristik in der Darstellung der Stifterfiguren durchgedrungen, die sich in unserem Augsburger Bilde gipfelt, der ältere Holbein aber in dem Walther'schen Bilde schon dazu durchgedrungen, so erscheint es bedenklich, unser Bild vielmehr dem jüngeren als älteren Holbein zuzuschreiben.

Ich glaube daher, dass man rücksichtslos auf Zeitverhältnisse aus der freien und charakteristischen Behandlung der Stifterfamilie, die unser Holbein allerdings später in der Meier'schen Madonna und nach einigen Beziehungen doch selbst im Freiburger Bilde nicht minder als der Vater, gegenüber der sonst herrschenden gebundenen Weise, bewährt hat, zwar wohl ein Hülfsargument entnehmen kann, dass ein Bild einem der beiden Holbein's zugehöre, aber nicht, welchem es zugehöre; mit Rücksicht auf die Priorität des Schwartz'schen vor dem Freiburger Bilde aber das erste leichter dem älteren Holbein als dem jüngeren zuschreiben müsste.

6) Was mich nächst der, unserem Bilde analogen, freien und charakteristischen Behandlung der Familiengruppe des Walther'schen Bildes besonders frappirt hat, ist die grosse physiognomische Aehnlichkeit, welche mir zwischen den jüngeren

Figuren der weiblichen Gruppe dieses Bildes und den 7 Mädchen in der hinteren weiblichen Abtheilung unseres Bildes einerseits, sowie zwischen diesen und den weiblichen heiligen Figuren des Lissaboner Lebensbrunnens (nach der Photographie im Schauer'schen Album beurtheilt) andererseits zu bestehen scheint, bei welchem letzten, das gewöhnlich dem jüngeren Holbein zugeschrieben wird, man ja auch gefragt hat, ob es nicht vielmehr dem älteren zuzurechnen sei,*) und was Manche trotz seiner Bezeichnung mit dem Namen Holbein, namentlich nach dem Stil des Gewänder, geneigter sind, für niederländischen Ursprunges zu halten. Letzterem nun wird, meine ich, durch die eben bemerkte Verwandtschaft der Physiognomien mit solchen in Augsburgischen Bildern widersprochen.**) In der That ward ich bei erster Erblickung der Photographie unseres Bildes durch die Gesichter der 7 Mädchen so lebhaft an die Gesichter der Photographie des Lebensbrunnens erinnert, dass ich meinte, ich müsse wenigstens theilweise in der einen ganz dieselben Gesichter wiederfinden als in der anderen. Diess nun hat sich nicht ganz bestätigt; vielmehr zeigt sich beim unmittelbaren Zusammenhalten, dass sich kein Gesicht in beiden vollkommen gleicht; aber der Eindruck auffälliger Verwandtschaft ist so sehr geblieben, dass ich danach leichter geneigt sein möchte, ohne etwas Sicheres darauf bauen zu wollen, eine Abstammung der Gesichter beider Bilder aus demselben Atelier als blos aus derselben Stadt zu vermuthen. Als ich später das Walther'sche Bild in Augsburg sah, ging es mir beim Vergleiche mit den beiden anderen zuvor wohl von mir (in der Photographie) studirten Bildern ebenso; freilich nur einem Vergleiche nach Erinnerung, da ich damals nicht die Gelegenheit hatte, das Schwartz'sche Bild im Originale zu sehen; und so wäre eine Controle durch einen directen Vergleich noch erwünscht.

7) Wäre nun wirklich ein gemeinsames Atelier der Ursprung der drei Bilder, so könnte es nur das des älteren sein, da das Walther'sche Bild ihm unbestritten zugehört. Nun liesse sich zwar bemerken, die betreffende Verwandtschaft der Physiognomien müsse schon desshalb vielmehr als ethnographisch denn als artistisch bedingt gelten, weil zwei ganz verschiedene

*) „Warum denn soll Holbein der Vater nicht für die Figuren dieses Bildes genannt werden?" (H. Grimm in K. u. K. II. 127.)

**) Auch ist diess schon früher von Woltmann (Holbein I. 234) aus dem nur etwas allgemeiner gefassten Grunde geschehen, „dass die Frauengesichter entschieden keinen niederländischen, sondern einen oberdeutschen Typus haben".

Familien, die Schwartz'sche und Walther'sche, darin porträtartig dargestellt seien. Aber die Sache lässt noch eine andere, nicht unwahrscheinliche, Erklärung zu, wozu ich etwas ausholen muss.

Man meint wohl, dass, wenigstens zu Holbein's Zeit, das Interesse am Porträt eine Hauptrolle in der Darstellung der Stifterfamilien gespielt habe. In Betreff der Darstellung des Stifters und der überlebenden Stifterin selbst mag es der Fall gewesen sein. Darüber hinaus sehen wir jedenfalls in den Cranach'schen Bildern die Schablone herrschen, ja selbst mitunter Stiftersfrauen von verschiedenem Geschlecht im selben Bilde auf dieselbe Schablone gebracht. Die Holbein's nun haben sich freilich hierüber erhoben, und man darf nach den drei Porträtskizzen, die zum Meier'schen Bilde vorliegen, sowie nach der Skizze des Bürgermeisters zu unserem Bilde und den Namen, die den meisten, namentlich erwachsenen männlichen Figuren darin beigeschrieben sind, schliessen, dass sie mit den Hauptfiguren auch die Nebenfiguren, so weit Porträts davon zu haben waren, in der Stifterfamilie porträtartig wiedergegeben. Doch scheinen schon bemerktermassen von den drei Frauen des Bürgermeisters, die in unserem Bilde vorkommen, die zwei verstorbenen nach dem Typus der überlebenden dritten dargestellt; und schwer lässt sich denken, dass der Künstler zu allen 35 Figuren der Stifterfamilie unseres Bildes oder allen 24 des Walther'schen Bildes die Modells habe herbeischaffen können, oder selbst wenn es der Fall gewesen, bei den geringen Preisen für solche Bilder,*) sich die Mühe gegeben haben werde, zu allen Studienzeichnungen zu machen. Also dürfte er namentlich die jüngsten, wo das Porträtinteresse am geringsten war, so gut aus dem Kopfe gemalt haben, als die Cranach's (was ja schon Hr. v. Stetten andeutet), und sich wahrscheinlich nur darin von diesen unterschieden haben, dass er nicht wie sie in jedem Bilde nur eine blos für Geschlecht und Alter, aber nicht für Individualität, verschiedene Schablone hatte, sondern dass er sich, namentlich für die jüngeren weiblichen Figuren, nach einer Anzahl interessanter lebendiger Modelle eine malerische Musterkarte von einer gewissen Mannichfaltigkeit angelegt hatte, die er mit einiger Variation in verschiedenen Bildern zur Ausfüllung jugendlicher Nebenrollen verwendete und endlich vielleicht im

---

*) So erhielt nach Woltmann's Holbein I. 80, 91 der ältere Holbein für das Vetter'sche Epitaphbild mit reichem Inhalt nur 26 Gulden, für das Walther'sche 54 Gulden 30 Kreuzer.

Lebensbrunnen einmal zu einer prachtvollen Hauptdarstellung mit allem Aufwande malerischer Mittel, die ihm zu Gebote standen, zusammenfasste. Doch gebe ich zu, dass hierin viel Hypothetisches liegt, was triftiger begründeten Ansichten gern weichen würde.

8) Unstreitig würde es hinsichtlich der Ursprungsfrage unseres Bildes von Wichtigkeit sein, die deutsche Schrift auf den Schriftbändern desselben und die lateinischen Namen an den Figuren der Familienglieder der Schreibweise und Orthographie nach mit den deutschen und lateinischen Inschriften zu vergleichen, welche sich auf anderen, dem einen oder anderen Holbein zukommenden oder zugeschriebenen Bildern finden, was grossentheils von mir, ganz von Andern, bisher versäumt ist.

Zu solchem Vergleiche bieten sich dar: vom älteren Holbein die deutschen Inschriften auf dem Vetter'schen und Walther'schen Votivbilde (mit alter Interpunction und Orthographie wiedergegeben in Woltmann's Holbein I. 81 und 91) und die lateinische auf einer Darstellung Christi im Tempel vom Jahr 1493 (ebendas. S. 73); vom jüngeren Holbein die lateinischen Inschriften auf der Ragazer Madonna, der Augsburger Anna Selbdritt und dem Lissaboner Lebensbrunnen (ebendaselbst S. 158, 163, 235), deren Abstammung vom jüngeren Holbein freilich sämmtlich bestritten ist. Von deutschen Inschriften auf Bildern des jüngeren Holbein erinnere ich mich (ohne diesen Gegenstand speciell verfolgt zu haben) nur einiger auf Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet, welche dem jüngeren Holbein zugeschrieben werden, Inschriften, die man auf der Wiedergabe dieser Zeichnungen in Woltmann's Holbein I. 114 ff. in Facsimile mit wiedergegeben findet, ohne dass sie jedoch einen directen Anhalt zum Vergleich für uns bieten, weil sie sehr flüchtig nach Schreibweise hingeworfen, die Inschriften auf unserem Bilde aber druckmässig sorgsam verzeichnet sind. Am nächsten lag es, die deutschen Inschriften auf unserem Bilde mit der deutschen Unterschrift des Kopfes im Maximiliansmuseum zu vergleichen; auch ist diess von mir (nach den Photographien) geschehen; aber letztere Unterschrift hat ebenfalls den Schreibductus, der viel zierlicher, als auf den Zeichnungen des Berliner Museums ist. Gewiss ist, dass die Eigenthümlichkeit, zwischen je zwei Worten einer Inschrift einen Punkt zu setzen, dem Walther'schen Bilde mit dem Schwartz'schen gemeinsam ist; ohne dass mir bekannt ist, dass dieselbe Eigenthümlichkeit sich in Inschriften des jüngern Holbein wiederfindet; wogegen die Eigenthümlichkeit der

Inschriften des alten Holbein, V statt U und ai verschiedentlich statt ei zu setzen, sich auch auf die Zeichnungen des jüngern Holbein im Berliner Museum erstreckt. Uebrigens könnten Inschriften auf Bildern auch von Anderen als den Künstlern dieser Bilder herrühren, und diess einer sorgfältigen Kritik bedürfen.

9) Setzen wir, unser Bild sei, den erst angeführten Wahrscheinlichkeitsgründen entgegen, doch zu so später Zeit in Augsburg gemalt, dass der jüngere Holbein dazu zugezogen werden konnte, so wird er es doch wohl, wie auch Woltmann und Crowe annehmen, in der Werkstatt seines (wahrscheinlich mit der Aufgabe betrauten) Vaters und dann schwerlich allein, gemalt haben, womit die Wahrscheinlichkeit zusammentrifft, dass der ältere Holbein sich bei, ihm aufgetragenen, Bildern der Hülfe seines Sohnes von der Zeit an, wo dieser den Pinsel führen konnte, bedient habe, was diesen wohl zu einer vorzeitigen Reife bringen konnte, deren Möglichkeit jedenfalls bei der Ursprungsfrage der Augsburger Bilder, welche zwischen dem älteren und jüngeren Holbein streitig sind, berücksichtigt sein will. Hiernach aber in unserem Bilde oder anderen dieser Bilder mit irgend welcher Sicherheit zu entscheiden, was auf Rechnung des jüngeren oder älteren Holbein zu schreiben, würde ich keinem mir bekannten Kenner, am wenigsten mir selbst, zutrauen.

Ueberblickt man die vorigen Gründe, so wird man zugestehen müssen, dass kein einziger für sich allein durchschlagend für die Autorschaft des älteren und gegen die Autorschaft des jüngeren Holbein an unserem Bilde ist; beim Zusammennehmen aller aber das Wahrscheinlichkeitsübergewicht so sehr zu Gunsten des älteren Holbein überwiegt, dass, wenn nicht etwa durch eine genauere und strengere vergleichende Analyse der Malweise unseres Bildes mit anderen Bildern des älteren und jüngeren Holbein, als bis jetzt vorliegt, das Uebergewicht sich wendet, man fortan vielmehr geneigt sein muss, das Werk als ein Werk des gereiften alten Holbein, denn als ein frühreifes des jungen aufzuführen.

Hiernach gehe ich zu einer etwas genaueren Schilderung der Darstellung der Stifterfamilie im Walther'schen Votivbilde vom älteren Holbein und im Oberriedt'schen vom jüngeren über, da diese Darstellung ebensowohl durch ihre Vergleichspunkte mit dem Schwartz'schen als Meier'sche Bilde als einen gemeinsamen Gegensatz gegen andere altdeutsche Votivbilder interessirt.

Das erste, das Walther'sche, Votivbild, aus dem Augs-

burger Katharinenkloster stammend, und jetzt in der Augsburger öffentlichen Gallerie befindlich, von Woltmann in seinem Holbein I. 90 näher beschrieben, enthält auf der Haupttafel eine Darstellung der Verklärung Christi und auf einer Tafel darunter von gleicher Breite mit der Haupttafel, die Stifterfamilie mit 24 Figuren, vertheilt auf ein rechtes und linkes Seitenfeld, wozwischen ein Mittelfeld in seinem unteren Theile die Wappen und eine Inschrifttafel enthält, welche besagt, dass das Bild im Jahre 1502 verfertigt und von Ulrich Walther zu Gottes Lob und zur Ehre seiner zwei Töchter, Anna Waltherin, der Zeit Priorin, und Maria Waltherin, der Zeit Küsterin des Klosters gestiftet ist. Nach von Woltmann benutzten chronikalischen Nachrichten war Ulrich Walther ein sehr bekannter und angesehener Mann seiner Vaterstadt, der im Jahre 1505 im Alter von 86 Jahren mit Hinterlassung seiner Ehefrau, mit der er 60 Jahre im Ehestand gelebt, und 133 lebendigen Kindern, Enkeln und Urenkeln starb, die also nicht alle in der, nur 24 Figuren enthaltenden Tafel der Familienbildnisse dargestellt sein konnten.

Was mich die eigene Anschauung betreffs dieser Bildnisse gelehrt hat, ist nun Folgendes:

Auf der objectiv rechten (für den Beschauer linken) Abtheilung der Tafel findet sich der männliche Theil der Familie aus 9 Mitgliedern, auf der linken der weibliche Theil aus 15 Mitgliedern, indess der mittlere Theil bemerktermassen die (von Woltmann copirte) Inschrift mit den Wappen der Familie enthält.

Der Stifter mit grauem Haar, bartlos, in schwarzem, mit Pelz verbrämten, Kleide, einen Rosenkranz haltend, kniet auf männlicher Seite voran, nach ihm paarweise erst zwei schwarz gekleidete, dann zwei roth, dann zwei grün, dann wieder zwei roth gekleidete, nach dem Alter sich von vorn nach hinten abstufende Figuren, die 4 vordersten Figuren mit Mützen, die 5 hintersten baarhaupt. Auf weiblicher Seite hat die Stiftersfrau ihre weibliche Nachkommenschaft hinter sich, mit Ausnahme der zwei geistlichen Töchter, welche, unstreitig eben wegen ihres geistlichen Standes und weil nach der Inschrift das Bild zu ihren Ehren gestiftet war, noch den Vortritt vor der Stiftersfrau haben, die dagegen etwas mehr im Vorgrunde erscheint. Die hinteren weiblichen Figuren sind etwas haufenartig geordnet. Die Stiftersfrau und die beiden geistlichen Damen sind schwarz gekleidet, jene mit weissem Kopftuche, diese mit schwarzer Kapuze, wohinter dann die übrige weibliche Nachkommenschaft, theils roth, theils grün gekleidet, mit

mannichfachem Kopfputze, schwarzem, rothem, weissem, mit Perlen, ohne Perlen, langem Haar, Zöpfen folgt, was an die 7 Mädchen in der hinteren Abtheilung des Schwartz'schen Bildes erinnert. Die 5 vordersten weiblichen Figuren haben Risen; nur die Stiftersfrau trägt einen Rosenkranz. Woltmann erkennt zwei Dienerinnen unter der weiblichen Gruppe, giebt aber nicht an, woran. Mir selbst ist nichts aufgefallen, was diese, an sich nicht wahrscheinliche, Deutung hervorriefe; auch kenne ich nichts dergleichen in anderen Votivbildern; daher die Vermuthung erlaubt sein mag, dass Woltmann ein paar weibliche Figuren, die sich der Andacht zu auffällig entziehen, als Dienerinnen angesehen.

Woltmann sagt überhaupt von der Darstellung der Familie: „Diese Porträts, unter denen sich die lieblichen Knaben und die naiven jungen Mädchen besonders auszeichnen, sind das Schönste im ganzen Gemälde. Alle beten sie, nicht blos äusserlich, mit den gefalteten Händen und gebeugten Knieen; sie sind wirklich mit der Seele dabei; aber nach Alter, Stand, Geschlecht richtet der Ausdruck der Andacht sich in Jedem. Wer mit solcher Kraft“ u. s. w. (vergl. oben S. 23 Anm.)

Meinerseits unterschreibe ich wiederum das hier Gesagte, insoweit es den charakteristischen und variirten Ausdruck der zum Theil recht hübschen jungen Gesichter betrifft, deren Aehnlichkeit mit denen im Schwartz'schen Bilde ich schon berührt habe, nur nicht, dass die Variation des Ausdruckes sich in den Gränzen der Andacht hält, finde vielmehr auch darin, dass dieser Ausdruck sich hauptsächlich nur bei den Hauptpersonen findet, das jetzige Bild dem Schwartz'schen analog.

Was die männliche Gruppe anlangt, so knieen allerdings alle Figuren, sind aber alle mehr oder weniger verschieden gewandt wie im Schwartz'schen Bilde; von den weiblichen Figuren stehen die 4 hintersten, die hinterste faltet die Hände recht lässig, eine hebt das Kleid mit der Hand, mehrere sehen aus dem Bilde heraus, und ich finde ausdrücklich von mir notirt, bezüglich der männlichen Gruppe: „die hinteren zum Theil nicht andächtig“, bezüglich der weiblichen: „nur die vordersten recht andächtig“.

Das, aus zwei zusammenhängenden Flügeln bestehende, Freiburger Altarbild des jüngern Holbein in der Universitätskapelle des Freiburger Domes*) mit der Geburt Christi auf

*) Theils Historisches, theils Beschreibendes und Kritisches findet man bei Hegner S. 127; — in Schorn's Kunstbl. 1830, Nr. 47, S. 187

dem objectiv rechten (für den Beschauer linken) und Anbetung der Weisen auf dem linken Flügel, enthält in einer besondern Abtheilung unter dem Bilde 12 Figuren der in Basel ansässig gewesenen Familie Oberriedt, 7 männliche unter der Geburt Christi, 5 weibliche unter der Anbetung der Könige.*)

Eine Photographie des Bildes oder Nachbildung in Stich oder Umrisszeichnung existirt meines Wissens nicht.

Waagen bemerkt in seinem Handb., das Freiburger Bild sei wahrscheinlich nur um 1 oder 2 Jahre später als die 1517 zu Luzern ausgeführten Frescomalereien gefertigt, und Woltmann, bei dem man das Genauere über die historischen Verhältnisse und den Inhalt des Bildes findet, stimmt dieser Zeitbestimmung zu.

Sehr bedauerlicherweise ist das Bild, welches Woltmann in seinem Werke (1866) noch „unberührt" nennt, durch eine vor ein paar Jahren geschehene schlechte Restauration oder Uebermalung, kurz nach welcher ich (im August 1867) das Bild gesehen, so verdorben, dass Angaben nach dieser Restauration, welche mehr als die äussere Anordnung und die Farbenvertheilung im Groben betreffen, von sehr zweifelhaftem Werthe sein müssen; über die uns hier interessirende Darstellung der Stifterfamilie aber finden sich nur höchst oberflächliche Angaben aus früherer Zeit. Hegner giebt gar nichts darüber an. Waagen sagt darüber ausser obangeführter Stelle nur (im Kunstblatt 1848): „Nach der minder freien Auffassung der Bildnisse als des mit 1519 bezeichneten des Amerbach zu Basel**) sowie dem gelblichen für die frühesten Zeiten Holbein's eigenthümlichen Localton des Fleisches, welches hier und da noch in den entschieden bräunlichen, worin der Amerbach gehalten ist, hineinspielt, möchte ich mich für das Jahr 1518 (als Entstehungszeit des Bildes) entscheiden." — Der Beurtheiler —en (im Kunstbl. 1830) bemerkt nur: „in den Köpfen

---

mit der Unterschrift —en; — von Waagen in Förster u. Kugler Kunstbl. 1848, Nr. 60, S. 237 und in seinem Handb. d. Malersch. 1. Abth., S. 201; — von Woltmann in seinem Holbein I. 240 und im Schauer'schen Holbein-Album; und (kurz) kei Wornum p. 112.

*) Unrichtig, also wohl nach blosser Erinnerung gibt Waagen (im Kunstbl. 1848) an: „auf dem ersten Flügel sieht man den Familienvater mit seiner Frau und vier Knaben, auf dem andern eine Frau und vier Mädchen". Die Geschlechter sind aber, wie ich mich selbst überzeugt habe, ganz gesondert auf beide Flügel vertheilt, und männlicherseits 7, nicht 5 Figuren vorhanden.

**) Nach diesem Princip der Zeitbestimmung müsste das Freiburger Bild gar vor das Augsburger Schwartz'sche fallen, sollten beide vom jüngeren Holbein herrühren.

ist viel Ausdruck und Wahrheit", und Woltmann hat nur die oben (S. 24) angeführte Stelle darüber.

Es ist hiernach ein erwünschter Umstand, dass mir noch Privatnotizen über das Bild mit vorzugsweiser Berücksichtigung der Darstellung der Stifterfamilie aus einer Zeit, die meines Wissens vor der Restauration des Bildes datirt, zu Gebote stehen. Bei dem Interesse nämlich, was für mein Vorhaben einer Monographie der Meier'schen Madonna ein Vergleich der Darstellung der Madonna, des Christkindes und der Stifterfamilie darin mit der Darstellung der entsprechenden Figuren in anderen Holbein'schen Votivbildern haben musste, wandte ich mich, bevor ich noch selbst Freiburg besuchen konnte, an zwei mir bekannte Professoren daselbst, F. und S., mit der Bitte um eine Charakteristik des Bildes in betreffender Hinsicht, welche mir von F. in einem Schreiben vom 7. Juni 1865 und von S. unabhängig davon in einem Schreiben vom 10. Nov. 1865 gewährt ist. Hiernach ist im Wesentlichen die folgende Schilderung verfasst, nur mit supplementärer Zuziehung dessen, was mich die eigene Anschauung gelehrt hat in Punkten, auf welche etwaige Fehler der Restauration von keinem Einfluss sein konnten.

Die Figuren der Stifterfamilie sind nicht wie im Schwartz'schen und Meier'schen Bilde in den Vorgrund des Bildes selbst aufgenommen, sonderen in einer besonderen Abtheilung darunter enthalten.

Die Reihe der männlichen Mitglieder läuft vom Stifter ab nach hinten, die der weiblichen von der Stiftersfrau nach vorn in altermässiger Ordnung der Grösse, dort in einen Knaben von 8 bis 12 Jahren, hier in ein Mädchen vielleicht von 14 Jahren aus, so dass die jüngste weibliche Figur dem Stifter auf dem anderen Flügel am nächsten, die Frau des Stifters am entferntesten von ihm ist. Die Reihung beiderseits fast einfach nur mit etwas seitlicher Verschiebung einiger Figuren gegen einander, und einigem Abstande zwischen den zwei vorderen und drei hinteren weiblichen Figuren. In den unten zusammenstossenden Ecken beider Flügel jederseits ein Wappen.

So weit es mit Rücksicht auf Verdeckung zu beobachten, knieen alle männliche und weibliche Figuren und tragen alle Rosenkränze, woran sie beten oder die Hände falten (zusammenlegen?), ausser dem Donator, welcher den Rosenkranz über der einen Hand liegend hat, indess die andere eine Rolle Papier hält. Während alle übrigen mit monotonem langweiligen Ausdruck vor sich hin beten, und zwar Nr. 2, 3, 4 (vom Stifter als 1 an gerechnet) mit ziemlich, doch nicht ganz

gleich gewandtem Gesichte, emancipiren sich die drei jüngsten männlichen Figuren davon und suchen sich die Zeit zu vertreiben, indem zwei mit gegen einander geneigten Köpfen mit einander zu flüstern scheinen, und der eine lächelnd zuhorcht. In dieser Partialgruppe und einer gewissen Mannigfaltigkeit der Kopfneigungen und Wendungen auf weiblicher Seite schliesst sich das Bild dem Schwartz'schen, Walther'schen und Meier'schen Bilde an. Die hinterste, d. i. älteste weibliche Figur nämlich, sieht mit wenig aus der Profilstellung gewandtem Gesicht gerade vor sich hin, die nächste etwas seitlich dagegen verschoben, sieht gerade aus dem Bilde heraus, die folgende abwärts, die folgende aufwärts, die vorderste kleinste wieder gerade aus dem Bilde heraus. Im Uebrigen haben alle weiblichen Figuren garstige plumpe, einander sehr ähnliche Gesichter und auch die männliche Seite macht, abgesehen vom Stifter, in dem man eine würdige Erscheinung sehen kann, keinen günstigen Eindruck und enthält einander ähnliche Gesichter. Von einem solchen Leben, wie es die Schwartz'sche Gruppe auf beiden Seiten durchdringt, von einer solchen Naivetät, Gemüthlichkeit, wie sie sich darin mehrerseits geltend macht, ist im Freiburger Bilde, abgesehen von dem Anklange in der hinteren Knabengruppe, nichts zu finden. In der Hauptsache wird es noch von der starren Convention beherrscht.

Betreffs der Kleidung habe ich mir Folgendes notirt: der Stifter Nr. 1 hat einen schwarzen Mantel sowie eine schwarze Mütze, beide mit Pelzbesatz; auch Nr. 3 einen Pelzkragen, indess bei den übrigen der Mantel blos einen Ueberschlag zu haben scheint. Alle, ausser 1, haben braune Mäntel mit rothen Unterkleidern, Nr. 2, 3, 4 schwarze Mützen ohne Pelz, 5, 6, 7 wie es scheint blos perückenhaftes Haar. Auf weiblicher Seite trägt die hinterste, älteste, einen schwarzen Mantel, worunter ein rothes Kleid vorsieht, ein weisses, tief in die Stirn herabreichendes Kopftuch und eine nicht sehr heraufgezogene Rise, indess keine der anderen weiblichen Figuren mit einer Rise versehen ist. Die vier vordersten sind roth gekleidet, die zweite von hinten hat eine weisse Haube, die drei vordersten, d. i. jüngsten, tragen Blumenputz im Haar.

Werfen wir jetzt, nachdem die uns interessirenden Vergleichspunkte des Walther'schen und Freiburger Bildes mit dem Schwartz'schen schon hervorgehoben sind, noch einen gemeinsamen vergleichenden Blick von diesen drei Bildern auf die Darstellung der Stifterfamilie in dem Meier'schen Madonnenbilde.

In der Stellung der männlichen und weiblichen Gruppe,

respectiv rechts (objectiv) und links und Ordnung der Figuren nach dem Alter stimmt das Meier'sche Bild mit den vorigen Bildern und dem allgemein herrschenden Typus überein; weicht aber darin davon ab, dass die Figuren jederseits vielmehr nach der Tiefenrichtung des Bildes als nach der Breitenrichtung, mehr neben als hinter einander, gereiht sind, wogegen die Tiefenrichtung und das Nebeneinander in obigen wie in anderen altdeutschen Votivbildern nur supplementar zur Unterbringung der Figurenmenge zugezogen werden, das Hintereinander in der Breitenrichtung aber die Hauptanordnung bestimmt. Der Grund dieser Abweichung kann verschieden gefasst werden. Einmal gestattete sie im Meier'schen Bilde eine malerisch günstigere Anordnung; zweitens ward dadurch ermöglicht, sämmtliche Mitglieder doch einigermassen im Bereiche des kurzen Gnadenmantels der Madonna erscheinen zu lassen, wie denn aus gleichem Grunde auch bei Madonnen mit einem weiten Gnadenmantel die Gruppirung unter dem Mantel mehr haufen- als reihenartig zu sein pflegt; endlich konnte durch die vorzugsweise Benutzung der Tiefenrichtung das ganze Bild in einen engeren Raum gebracht werden; namentlich beim erstgemalten, dem Darmstädter, Exemplar aber bemerkt man überhaupt das Bestreben, den Inhalt des Bildes möglichst zusammenzudrängen; vielleicht weil äussere Rücksichten der Raumbeschränkung bei Aufstellung des Bildes vorlagen.

Verglichen mit anderen altdeutschen Votivbildern kann im Meier'schen von vorn herein die andachtslose Gleichgültigkeit der mittleren Frau und das gänzliche Heraustreten der Gruppe der zwei jüngeren männlichen Figuren nicht nur aus der Bethätigung an der Andacht, sondern scheinbar aus aller Beziehung zum Hauptmotiv und Zweck der Darstellung befremden, und auf eine besondere Deutung Anspruch erheben. Aber bis zu gewissen Grenzen, freilich nur bis zu solchen, erklären sich diese scheinbaren Anomalien nach der Analogie mit den hier beschriebenen Vergleichsbildern ganz ungezwungen aus der gemeinsamen Eigenthümlichkeit beider Holbein's, in Darstellung der Stifterfamilie das Motiv eines lebendigen, vermannichfachten, aus der Natur gegriffenen, Ausdrucks der Figuren, selbst auf Kosten des religiösen Ausdruckes, insbesondere bei den jüngeren Figuren zur Geltung zu bringen. In der That, dass der ältere, bekleidete, Knabe des Meier'schen Bildes das nackte Brüderchen unten an seinem Platze festhält, damit es nicht fortlaufe — mindestens lässt es sich ganz gut so deuten — kann nach der aus dem Leben gegriffenen Weise, wie sich die Kinder im Schwartz'schen und

zum Theil im Freiburger Bilde benehmen, nichts Auffälliges mehr haben. Es gefiel den Holbein's nun eben, die Kinder in einer andächtigen Versammlung nicht andächtiger darzustellen, als sie in Wirklichkeit dabei zu sein pflegen, und, weil auch Erwachsene nicht immer ganz bei der Sache sind, so werden ganz realistisch auch hier und da einige Erwachsene unandächtig von diesen Künstlern dargestellt. In der That, dass selbst die mittlere Frau des Meier'schen Bildes ohne Zeichen der Andacht ins Leere sieht, hat seine Parallele in den beiden behaubten Frauen des Schwartz'schen Bildes, deren eine sich sogar noch viel auffälliger in dieser Beziehung benimmt. Aber Dreies befremdet im Meier'schen Bilde, was sich der Analogie mit vorigen Bildern entzieht und eben desshalb eine eigenthümliche Erklärung zu fordern scheint.

Erstens. In allen drei Vergleichsbildern sehen wir den Stifter sammt seiner Frau oder seinen Frauen, sofern er deren mehrere hatte, in ruhiger Haltung und Geberde vor sich hin beten, selbst im Schwartz'schen, das so zu sagen nach seiner ganzen Idee ein Flehen um das Seelenheil des Verstorbenen ist, wogegen im Meier'schen Bilde der Stifter ausnahmsweise von jenen Bildern Kopf und Blick mit erhöhtem Ausdruck nach der Madonna erhebt, was darauf zu deuten scheint, dass er auch einen exceptionellen Anlass dazu hatte.

Zweitens. In allen drei Vergleichsbildern sind die Exceptionen von der allgemeinen Andacht so zurückgestellt, dass der Eindruck der Andacht doch das Ganze beherrscht. Aber im Meier'schen Bilde ist die auffälligste Exception, welche die untere Knabengruppe bietet, aufdringlich in den Vordergrund gestellt; der Stifter selbst tritt dagegen zurück, und das untere Kind dieser Gruppe bildet mit dem oberen die hellsten Flecke des Bildes, was, wenn stilistische Rücksichten überhaupt etwas gelten sollen, beweist, dass die untere Knabengruppe nicht eine gleichgültige Nebenrolle in dem Motiv des Bildes spielt.

Drittens. Mit Vorigem zusammenstimmend ist das ausgestreckte Aermchen und der auf die Hand scharf gerichtete Blick des unteren nackten Knäbleins weder aus der Convention, noch dem allgemeinen Motiv, aus dem die Holbein's sonst die Convention in der Darstellung der jüngeren Figuren verlassen, nämlich die Jugend so darzustellen, wie sie sich nun eben bei andächtigen Versammlungen zu benehmen pflegt, ungezwungen erklärbar, denn was hatte das Kind dabei lachend auf sein Aermchen zu sehen?

Auf eine Verwerthung dieser Vergleichspunkte für die

Deutungsansicht des Bildes, die ich in diesem Archiv (Jahrg. XII) aufgestellt, kommt es mir hier nicht an, sondern ich erwähne sie blos als solche, die bei jeder Deutungsansicht des Bildes berücksichtigt sein wollen, ohne bisher berücksichtigt zu sein.

Man kann fragen, ob nicht ähnliche Freiheiten im Benehmen der jüngeren Figuren der Donatorengruppe, als die Holbein'schen Bilder zeigen, auch in den Bildern anderer altdeutscher Meister aus den Zeiten der Holbein's oder schon vorher vorkommen. Da nun Woltmann, der unstreitig mehr Bilder als ich gesehen und darauf angesehen hat, ausdrücklich den jüngeren Holbein als den einzigen bezeichnet, der in dieser Hinsicht zu nennen sei, so ist kaum zu vermuthen, dass dieser ausser dem Vater Holbein schon Vorgänger oder Genossen in dieser Hinsicht gehabt. Auch kann ich selbst nur noch in einem Bilde des Niederländers Van der Goes aus dem 15. Jahrhundert (Altarbild in einer kleinen Kirche zu Florenz, Triptychon, mit einer Geburt Christi als Mittelbild, beschrieben und gezeichnet in Förster's Denkm. XI. 1) einen Anklang davon finden. Auf dem (objectiv) rechten Seitenflügel kniet der Stifter mit zwei hinter ihm nebeneinander knieenden Knaben von etwa 8 und 10 Jahren, und hat den Apostel Johannes und Einsiedler Antonius hinter sich; auf dem linken kniet die Stifterin mit einer Tochter hinter sich, hinter welcher die heilige Magdalena zu sehen, beiderseits mit landschaftlichem Hintergrunde. Bei dieser übrigens so ganz conventionell gehaltenen Anordnung und einer durchaus andächtigen Haltung der übrigen Figuren, worin selbst der ältere Knabe von 10 Jahren dem Vater noch ganz folgt, sieht man den jüngeren von 8 Jahren die Finger zum Gebet nicht recht zusammenbringen, so dass ihn Förster danach als einen „Humoristen, dessen Gedanken weit abgehen" bezeichnet. Vielleicht fände man aber doch hier und da in anderen Bildern noch mehr solche Züge.

Noch aus einigen anderen Gesichtspunkten wirft das Schwartz'sche Votivbild Licht auf das Meier'sche.

Bekanntlich hat man gestritten, ob in der ältesten oder mittelsten Frau des Meier'schen Bildes die Stiftersfrau zu sehen sei. Durch Vergleich des Meier'schen Bildes einerseits mit dem Schwartz'schen, andererseits mit den Cranach'schen Bildern des Leipziger Museums habe ich (in diesem Archiv XIV. 1868. S. 169) unter Mitberücksichtigung einiger anderer Umstände gezeigt, dass man mit grösster Wahrscheinlichkeit beide Frauen für Frauen des Stifters anzusehen hat, die älteste

für eine bei Stiftung des Bildes schon verstorbene, die jüngere für eine noch lebende; wozu ich bemerke, dass nach einer gelegentlichen Bemerkung in einem Schreiben Woltmann's an mich (15. März 1869) dieser unabhängig von mir durch das Schwartz'sche Bild auf dieselbe Ansicht geführt worden ist, nachdem er früher (in seinem Holbein) die älteste Frau als Mutter oder Schwiegermutter des Stifters bezeichnet hatte.

Weiter: Woltmann hat in seinem Holbein I. 334 die Ansicht aufgestellt, und Waagen nach der, in diesem Archiv (XIV. S. 179) mitgetheilten, brieflichen Notiz neuerdings diese Ansicht acceptirt, dass das Meier'sche Bild ein Epitaphbild für die älteste Frau des Bildes sei. Nun nimmt zwar Woltmann diese Ansicht neuerdings (Südd. Presse Nr. 181) indirect zurück, indem er nach, hier nicht zur Sprache zu bringenden, Gründen die älteste Frau jetzt vielmehr für eine erst nachträglich in das Bild aufgenommene Figur, als für die Hauptfigur, der das Bild gilt, ansieht. Aber auch der Vergleich mit dem Schwartz'schen wie mit anderen Epitaphbildern würde jener Ansicht widersprechen. Sicher wäre hiernach die Alte, sollte ihr das Bild gelten, nicht in den Hintergrund geschoben und in Schatten gestellt, sondern im Vorgrunde mit gefalteten Händen in gutem Lichte sichtbar dargestellt worden, der Gnadenmantel wurde sie nicht blos berührt, sondern umfasst haben, Wappen nicht gefehlt haben.

Unstreitig würde es von Interesse sein, wenn sich ausser den bisher betrachteten Votivbildern des älteren und jüngeren Holbein mit Stifterfiguren noch andere zum Vergleiche darböten. Was aber davon noch vorliegt, gewährt wegen zweifelhafter Aechtheit oder wegen geringer Zahl der Figuren keinen sonderlichen Anhalt; doch mag eine Uebersicht dessen, was mir davon bekannt ist, diese Abhandlung schliessen.

In der umsichtigen Aufzählung und Schilderung der Werke des älteren Holbein in Woltmann's Holbein I. 71 ff. (sowie in dem, dem ganzen Werke angehängten, Verzeichnisse) finde ich ausser dem besprochenen Walther'schen Votivbilde nur noch (S. 80) das Vetter'sche hierher gehörig, das ist ein aus dem Augsburgischen Katharinenkloster stammendes Bild der Augsburger Gallerie von 1499, welches von der Klosterfrau Walburg Vetterin für sich und ihre beiden früher verstorbenen Schwestern, die an 60 Jahre mit ihr zusammen im Kloster gelebt hatten, zum Epitaph bestellt, in einem oberen Bogenfeld die Krönung der Jungfrau, im unteren Theile Vorgänge der Passion, zu unterst die Figuren der 3 Stifterinnen enthält, worüber Woltmann nur kurz sagt: „ganz unten knieen gar

andächtig die drei Schwestern Veronika, Walburg und Christina Vetter, mit dem Rosenkranz und im Klosterhabit, würdige, bildnisstreue, chrakteristische Gesichter."

In der Gallerie des Herrn Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig findet sich unter Nr. 195 ein Marienbild*), welches in Parthey's Bildersaal, Band I. 599 unter Nr. 7 Holbein dem Sohn, im Catalog der Speck-Sternburg'schen Gallerie (2. Verz. S. 6) einem Hans Holbein mit dem Zusatz „lebte 1826 (!) in Augsburg" zugeschrieben wird: ich glaube aber dem Urtheil des Herrn Dr. v. Zahn beistimmen zu müssen, der es entschieden für unächt erklärt. Auch gedenkt Woltmann des Bildes nicht. Es enthält im Vorgrunde rechts (objectiv) zwei männliche, links drei weibliche Stifterfiguren; männlicherseits einen Mann in schwarzer Kleidung mit Pelzverbrämung, hinter ihm einen Knaben, schwarz mit rothem Ueberwurf; beide barhäuptig; auf weiblicher Seite eine Frau mit zwei an Grösse abnehmenden, ähnlich wie die Knaben gekleideten, Mädchen, ich erinnere mich nicht mehr, ob hinter oder vor sich. Alle Figuren knieen und falten die Hände (oder legen sie zusammen?) Ob Wappen dabei sind?

Hegner (S. 121) beschreibt ein aus Luzern stammendes Epitaphbild mit einem in der blauen Luft hängenden gekreuzigten Christus und andern heiligen Figuren, als in der Sammlung des Schultheiss Graf von Mülinen zu Bern befindlich, und ist geneigt, es als ächt anzusehen. „Die Votanten, ein Ritter und seine Frau, kleiner als die übrigen Figuren, liegen unten betend auf den Knieen, zwischen ihnen ihre Wappen und ein Stundenglas mit der Umschrift: ich wart der Stund. 1513", wobei fraglich ist, ob die Jahreszahl sich vielmehr auf das Votum oder auf die Entstehung des Bildes bezieht. „Die meisten Köpfe in dem Bilde sind Porträts." Woltmann gedenkt dieses Bildes nicht speciell, sagt aber (Holbein I. 214), von den ausserbaselschen Werken Holbein's, deren Hegner gedenkt, sei in Bern nichts mehr aufzufinden gewesen.

Drei Handzeichnungen des Handzeichnungssaales zu Basel:

a) Nr. 65 (unter Nr. 34 der Braun'schen Photographien), worin ein Bürgers- oder Rittersmann vor einem, mit einem Strahlenkranze umgebenen Marienbilde kniet, von Woltmann kurz in seinem Holbein I. 252 und II. 446 erwähnt, ausführlicher von mir im 12. Bande dieses Archivs und (gegen Wolt-

*) Das Christuskind auf dem Schoosse der Maria lässt, wenn ich mich recht erinnere, einen Vogel an einem Faden fliegen. Die Maria ist von mehreren heiligen Figuren umgeben.

mann's Deutung) im 1. Bande der v. Zahn'schen Jahrbücher beleuchtet.

b) Nr. 63 (bei Braun Nr. 35), worin ein gepanzerter bärtiger Ritter vor der heiligen Elisabeth kniet, von Woltmann in seinem Holbein I. 252, II. 446 erwähnt.

c) Nr. 28, die heilige Rigardis, unter einer Kuppelhalle knieend, indess zwei Engel über ihr eine Krone halten. Dabei die knieende Stifterin. Von Woltmann in seinem Holbein I. 252, II. 445 erwähnt.

Fechner.

Paul van Somer.

Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter

beschrieben

von

J. E. Wessely.

Einleitung.

Paul van Somer ist der jüngere Bruder des Jan van Somer und neun Jahre später als dieser in Amsterdam, c. 1649 geboren. Ueber seinen Anfängen in der Kunst schwebt ein geheimnissvolles Dunkel und der Meister, der ihn in die Kunst eingeweiht, ist nicht bekannt. Die Schabkunst scheint er entweder bei seinem Bruder oder mit diesem erlernt zu haben; doch hat er nur wenige Blätter geliefert. Er muss sehr bald sein Vaterland verlassen und Paris zu seinem Aufenthaltsorte gewählt haben.*) Hier hat er für verschiedene Verleger mehrere Folgen, theils eigener Erfindung, theils nach Nic. Poussin, Verdier, Mignard und Anderen radirt und mit dem Grabstichel vollendet. Zwischen dem Jahre 1674 und 75 hat er Paris verlassen und sich bleibend in London niedergelassen, denn im erstgenannten Jahre wohnte er noch in Paris, wie

*) Auf dem radirten Blatte Nr. 129 ist Paris mit der Jahreszahl 1671 (das früheste Datum) genannt.

französische Adressen auf Blättern mit dieser Jahreszahl beweisen; auf dem Blatte Nr. 11 aber steht: P. van Somer in . et fecit Londini 1675.

In London hat er neben seinen künstlerischen Arbeiten auch ein Verlagsgeschäft besorgt und wohnte in Newpont Street, near Leicester Fields. (A biographical Dictionary, by Joseph Strutt, 2 Vol. London 1786.) In demselben Werke ist 1694 sein Sterbejahr genannt und dies scheint wahrscheinlicher zu sein, als die Angabe Nagler's, der ihn erst c. 1716 sterben lässt. Die Jahreszahl 1681 (Nr. 3) ist die letzte, welche vorkommt.

Es ist wahr, dass unser Künstler sich nicht mit den Koryphäen der niederländischen Kunst, die seine Zeitgenossen waren, messen dürfe, doch verdient er keineswegs die Nichtachtung, mit welcher er bisher behandelt wurde. Seine Schabkunstblätter, aus der ersten Zeit dieser Kunst, sind sehr interessant und viele können sich den besten Erzeugnissen dieser Art aus jener Zeit an die Seite ebenbürtig stellen.

Da er sich, wie sein Bruder, manchmal nur van Somer unterschreibt, so war eine Scheidung beider Künstler nicht so leicht möglich, als man im ersten Augenblicke vermuthen könnte.

Aquila hat sein Bildniss nach A. van Bloomen geschabt. N. Verkolje's Bildniss, worin Nagler unseren Künstler sieht, stellt den Kunstfreund Zomer vor.

Wir lassen zur Uebersicht und znm Vergleiche die Verzeichnisse der Jahreszahlen, der Erfinder und Verleger seiner Blätter folgen. Der Asteriscus vor der Nr. bezieht sich auf die Beschreibung der geschabten Blätter.

a) Jahreszahlen kommen vor:

1671	Nr.	129.
1672	„	17. 62. 63. 113.
1673	„	137. 140. 141—44.
1674	„	21. 44. 47. 54. 101.
1675	„	11. 14. 20. 69—72.
1676	„	65. 68. 189. *2. 14.
1677	„	9. 10. 60. 76. 77. 85.
1679	„	*1.
1681	„	3.

b) Maler, nach denen P. van Somer gearbeitet hat:

N. Berghem:	Nr.	145—174.
Seb. Bourdone:	„	15.

A. Kupferstiche und Radirungen.

1. Samuel Bernard (1615—1687),

Maler und Stecher in Schwarzkunst.

Brustbild, nach Links gewendet, wohin er auch mit der linken Hand weist, gegen Rechts schauend. Er hat langes Haar, dünnen Schnurrbart, lange getheilte Halsstreifen, auf dem Hemdärmel eine schwarze Masche und der Mantel liegt auf der linken Schulter an. Die Ecken sind abgerundet.

Unter dem Stichrande steht links: C. le Feure Pinx.

Rechts: P. Van Somer sculp.

In der Mitte: S. Bernard Parisinus Pictor Regius, et In Regia | picturae Academia consiliarius, et Professor.

H. 8″ 10‴, B. 7″ 2‴.

2. Jean Claude,

reform. Theolog (geb. 1619, † 1687) Predig. in Charenton.

Brustbild in Oval, gegen Links gewendet, mit reichem lockigen Haar, getheilten Halsstreifen. Das Auge schielt ein wenig. Um das Oval steht: Joannes Claudius Verbi Divini Minister In Ecclesia Quae Congregatur Carentoni.

Auf der Oberfläche des Tragsteines unter dem Ovale:

Links: J. Lorent pinx.

Rechts: P. van Somer fe.

Auf dem Steine: A Paris chez L. Lucas libraire au Palais a la Bible d'ór.

Radirt.

H. 8″ 4‴, B. 6″ 2‴.

3. A. Lortier.

Das Portrait dieses Pfarrers in London 1681 führt Füssli an.

4. Ludwig XIV.

Der König, zu Pferd, galoppiert nach Links; in der Tiefe des Grundes Militär. Links unten steht: P. Van Somer sculp. Im Unterrande: Louis le Grand Roy de France et de Navarre. Rechts die Adresse von Sr. Magny.

H. 19″ 6½‴, B. 14″ 5‴.

5. Ruyter († 1677 aet. 69).

Halbe Figur en face mit geblümtem Unterkleid, Ritterkette und Commandostab. Auf acht Zeilen die Verse: „Indien 't de werelt lust, den Zeeheld zelf te zien etc. Gravirt von P. van Somer. Adresse: Cl. de Jonge.

Sehr selten.

Gross Fol.

Muller: Catalogus etc. Nr. 4623.

6. Noah.

Der zweite Stammvater der Menschen verlässt mit den Seinen die Arche. Das Blatt ist qu. fol. und soll (nach Füssli) darauf stehen: P. v. Somer in. et fec.

7 Die Findung Mosis.

Ein aus dem Wasser steigender Fischer hält den Korb mit dem Knaben, den eine Dienerin der Königstochter herausnimmt. Diese lehnt ihren Arm auf die Schulter einer zweiten Dienerin; im Hintergrund ist eine Brücke.

Links im Unterrande steht: Poussin jnuent. Van Somer f.

Rechts: Malbouré ex . in aula. Die Worte: Malbouré ex sind nochmals am Boden.

Das Originalgemälde ist im Louvre.

H. 14″, B. 19″ 3‴.

Andresen (das Werk des N. Poussin) Nr. 34.

8. Salomons Urtheil.

Es ist (nach Füssli) qu. fol. und steht darauf: P. v. Somer inv. et fec.

9—14. Alttestamentliche Erscheinungen von Engeln.

Folge von sechs Blättern.

B. 6″ 2—4‴, H. 4″ 8″.

9. (a) Abraham und die drei Engel.

Der Patriarch kniet rechts vor den Engeln; aus dem Hause kommt Sarah heraus, links im Grunde Landschaft.

Rechts unten beim Rande steht: P. van Somer in. et fecit 1677. In der Mitte die Adresse von N. Langlois. Im Unterrande: Dieu s'apparoist u. s. w. Genese 18.

10. (b) Lot's Flucht.

Er flieht nach Links, vom Engel geführt; hinter ihm führt ein zweiter die beiden Töchter. Rechts im Grunde brennt die Stadt und steht das in Salz verwandelte Weib.

Unten in der Mitte steht: P. van Somer in. et fecit 1677. Rechts die Adresse N. Langlois. Im Unterrande: Les anges u. s. w. Genese 49.

11. (c) Hagar in der Wüste.

Sie liegt unter einem Baume; weiter zurück Ismael; der Engel schwebt über Wolken und zeigt die Quelle.

Unten in der Mitte steht: P. Van Somer in. et fecit Londini 1675. Im Unterrande: L'Ange console u. s. w. Genese 21. Darunter die Adresse des N. Langlois.

12. (d) Jacob ringt mit dem Engel.

Der Kampf geht in der Mitte des Blattes vor sich; im Grunde sieht man eine Tempelruine.

Unten gegen Links steht: P. Van Somer in . et fecit. Im Unterrande: Jacob lutte u. s. w. Genese 34. Darunter die Adresse N. Langlois.

13. (e) Tobias mit dem Fisch.

Rechts ist das Ufer des Meeres, aus dem Tobias, am Ufer knieend, den Fisch herauszieht; hinter ihm steht der Erzengel mit dem Stabe; hinter beiden das Hündchen. Links im Grunde ist eine Stadt.

Unten in der Mitte steht: P. Van Somer in . et fec. Im Unterrande: l'Ange fait prendre u. s. w. Darunter die Adresse N. Langlois.

14. (f) Elias in der Wüste.

Der Prophet sitzt in der Mitte unter einer Baumgruppe und empfängt mit der Rechten das Brot, welches der Engel ihm reicht.

Rechts unten steht die Adresse N. Langlois. Darunter: P. Van Somer in. et fec. Londini 1675. Im Unterrande: L'Ange ayant u. s. w. Roye 19.

Alle 6 Blätter:
I. Vor der Adresse.
II. Wie beschrieben.

15. Tobias begräbt die Todten.

Nach Seb. Bourdone.

Huber und Rost führen dieses Blatt an, es soll qu. fol. sein; ich fand es nirgends.

16. Die heilige Familie in der Landschaft.

Die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes sitzen unter einer Baumgruppe rechts. Engel bringen in Körben Blumen und Früchte. Doppelter Rand.

Rechts unten steht: P. Landry ex . Cum Pr. Regis.

Darunter: P. V. Somer in et fecit.

B. 11″ 9‴, H. 9″ 1‴.

17. Die heilige Familie bei der Säule.

Dieselben Personen wie im vorigen Blatt sieht man rechts in der Landschaft bei der Säule unter Bäumen; bei derselben befinden sich drei Engel, deren einer auf die Glorie mit Engeln zeigt, die links in der Wolke das Kreuz tragen. Doppelter Rand.

Bei demselben steht links: Paul van Somer in. et fecit Parisis (sic!) 1672. Rechts: P. Landry C. P. R.

B. 12″, H. 9″ 3‴.

18. Die heilige Familie in der Landschaft mit dem Wasserfall.

Maria sitzt auf der Erde, der kleine Johannes liebkost das göttliche Kind, welches von drei Engeln angebetet wird. Joseph steht rechts, wo im Grunde Felsen und ein Wasserfall sichtbar.

Rechts unten steht: P. Landry ex Cum Privil. Reg.

Darunter: P. V. Somer | In. et fecit.

Der breite Stichrand ist mit Linien schattirt.

B. 12″, H. 9″ 5‴.

19. Die heilige Familie in der Landschaft unter einer Drapperie.

Maria sitzt in der Mitte auf der Erde unter einer Gruppe von Bäumen, auf welchen die Drapperie zeltartig ausgebreitet ist. Das Jesuskind, welchem der Johannesknabe einen Kranz aufsetzt, spielt mit dem bekränzten Lamme. Links sitzt, halb

beschattet, Joseph und unten beim Rande knieen zwei Engel bei einem Fruchtkörbchen.

Rechts unten steht: P. Van Somer in et fecit.

Unter dem Stichrande rechts: A Paris chez N. Langlois ruë St. Jacques a la Victoire.

B. 12″ 6‴, H. 10″ 3‴.

20. Die heilige Familie bei der Säule mit dem Vorhang.

Maria sitzt links (im Profil nach Rechts) bei der Säule mit dem Vorhang; das Jesuskind reicht dem Lamme, das ihm Johannes zuführt, etwas zum Essen. Der h. Joseph sitzt im Grunde mit einem Buche. Rechts im Grunde eine Stadt.

In der Mitte beim Rande steht: P. Van Somer in. et f. | 1675. Im Unterrande rechts dieselbe Adresse wie bei vorigem Blatte.

B. 12″, H. 9″ 9‴.

I. Vor der Adresse und Jahreszahl.
II. Wie beschrieben.

21. Die heilige Familie.

Maria und Joseph schreiten neben dem Esel, auf welchem das göttliche Kind sitzt, nach Rechts und werden von Elisabeth und dem kleinen Johannes mit dem Lamme begleitet. Ein Engel in Wolken zeigt den Weg.

Rechts unten steht: P. Van Somer in et fecit 1674.

Mit der Adresse des N. Langlois.

B. 11″ 10‴, H. 9″ 8‴.

22. Die heilige Familie.

Maria sitzt rechts, nach Links gekehrt, auf einem Stuhl und hält im Schooss das sitzende Kind, dessen Rechte den kleinen Johannes segnet, der rechts kniet. Im Grunde steht der h. Joseph. Links am Boden steht: Poussin Pinxit, darunter im Unterrande: Malbouré excudit in aula Albretiaca prope S^tum Hilarium.

H. 11″ 2‴, B. 8″ 11‴.

Andresen Nr. 122.

23. Die heilige Jungfrau.

Nach F. Mazzuoli.

Sie betrachtet das schlafende h. Kind. fol. (Siehe Nagler's Künstlerlexikon Nr. 17.)

24—29. Neutestamentliche Darstellungen.

Folge von sechs Blättern aus dem Jugendleben Jesu.

B. 9″ 2‴, H. 6″ 8‴.

24. (a) Die Verkündigung.

Maria kniet links vor dem Betstuhl, auf dem ein Buch liegt; der Erzengel kommt über Wolken rechts und vom h. Geiste, der von Cherubim umgeben ist, fallen Strahlen über die h. Jungfrau.

Links unten steht: P. Van Somer in. et f.

25. (b) Die Heimsuchung.

Maria, die nach Links gekehrt ist, und Elisabeth umarmen sich; über sie fällt der Strahl des h. Geistes. Rechts im Grunde begrüssen sich Josef und Zacharias.

Unten in der Mitte steht: Paul van Somer inuent et fecit.

26. (c) Die Hirten bei der Krippe.

Maria sitzt links und hebt das Tuch vom h. Kinde, welches in der Krippe liegt; vor dieser liegen zwei Lämmer, hinter ihr steht der h. Joseph beim Ochs und Esel. Bei der Krippe kniet ein Hirt, zwei andere stehen hinter ihm und andere kommen durch das Thor. In der Höhe schweben über Wolken Engelgruppen.

Rechts unten steht: P. Van Somer in et fe.

27. (d) Die drei Weisen.

Maria sitzt mit dem göttlichen Kinde rechts; hinter ihr steht der h. Joseph. Die Weisen kommen von Links und bringen Geschenke dar. Durch das Thor links sieht man das Gefolge und ein Kameel.

Unten in der Mitte steht: P. Van Somer in. et fecit.

28. (e) Der betlehemitische Kindermord.

Zwei bärtige Richter sitzen zwischen zwei Säulen. Die Scene ist mit Gruppen sich wehrender und über die Leichen ihrer Kinder trauernder Mütter erfüllt. Links nähert sich eine Reiterschaar.

Rechts unten steht: P. Van Somer. Darunter: in. et fecit.

29. (f) Rückkehr aus Egypten.

Maria geht, den Knaben Jesus mit der Rechten führend, gegen die rechte Seite hin und Joseph, den Esel leitend, folgt. Ein Engel zeigt ihm den Weg; vier andere Engel brechen Palmzweige ab.

Unten in der Mitte steht: P. Van Somer in et fecit.

30. Die Anbetung der Weisen.

Nach C. Poussin (Dulwich Gallerie).

Maria sitzt links mit dem Kinde auf dem Schoosse, hinter ihr steht Joseph auf den Stock gestützt, zwei der Weisen knieen, der Mohr, in der Mitte, ist im Begriffe niederzuknieen. Dicht hinter den Weisen das Gefolge derselben.

Im Unterrande steht: Veris Christi Adoratoribus. Links: Poussin jn Malbouré ex. Rechts: in Aula Albretiaca prope Stum hilarium.

H. 14″ 3‴, B. 18″ 1‴.

Ich vermuthe, dass P. v. Somer der Stecher dieses von Andr. Nr. 100 beschriebenen Blattes sei.

31. Die Flucht nach Egypten.

Maria schreitet mit dem Kinde nach Rechts und sieht sich nach einem links am Wege sitzenden Wanderer um. Hinter ihr schwebt der Engel, welcher dem h. Joseph den Weg zeigt; dieser führt den Esel an einem Strick.

Im Unterrande steht: N. Poussin . Pinxit . P. Van Somer fecit et excudit . . .

B. 18″ 5‴, H. 13″ 1‴.

Andr. Nr. 146.

32. Die Versuchung Christi.

Christus sitzt in der Mitte unter einem Baume und weist den Satan ab, der rechts steht und ihm Steine anbietet, dass er Brod daraus mache.

Im Unterrande steht links: Paul van Somer jn fe et ex. Rechts: A. 3

B. 5″ 1‴, H. 3″ 5‴.

33. Der gute Hirt.

Er sitzt auf einem Steine mit dem Kreuzstock in der Hand, das Gesicht emporgehoben und zeigt mit der Rechten nach dem zu seinen Füssen liegenden Lamme. Rechts ist im

Grunde ein Wasserfall bei Felsen und Bäumen; links eine weite Landschaft und Fluss.

In der Mitte unten steht: P. V. Somer | in et fe.

Links auf Steinen: P. Landry ex. Tiefer: C. P. Regis.

B. 11″ 10‴, H. 8″ 6‴.

34. Derselbe.

Er sitzt links, nach Rechts gewendet, hält mit der Linken den Hirtenstab und streckt schützend die Rechte über fünf Schafe aus. Im Grunde flieht der Miethling vor dem Wolf.

Unten in der Mitte steht: P. Van Somer. in. Rechts ist die Adresse von Malbouré.

Es gehört dieses Blatt zu einer These. Mit beweglichen Lettern steht unten: Pastori Vigilantissimo | Quaestio theologica | in quo omnes peccaverunt? Rom. V. 12.

B. 12″ 4‴, H. 10″.

35. Die Ehebrecherin vor Chistus.

(Nach N. Poussin im Louvre.)

Die angeklagte Frau kniet in der Mitte vor dem Heilande, welcher mit beiden Händen auf sie zeigt, während er vorwurfsvoll die Juden betrachtet. Zwei Juden sind bemüht, die Inschrift am Boden zu lesen. In der Entfernung steht eine Frau mit ihrem Kinde.

Unten in der Mitte des Bodens ist das Colbert'sche Wappen. Im Unterrande steht: Qui sine peccato est — Links: Poussin pinxit Van Somer f. Rechts: Malbouré ex. in aula albretiaca prope s. Hilarium.

H. 14″ 1‴, B. 19″ 10‴.

(Andr. 187.)

36—42. Die sieben Sacramente.

Folge von sieben Blättern nach N. Poussin.*)

Dargestellt durch Begebenheiten aus dem Leben Jesu und der Apostel.

36. (a) Die Taufe Christi im Jordan.

Der Heiland kniet am Ufer des Flusses, der von Rechts kommt und der h. Johannes schüttet mit beiden Händen das

*) Die chalkografischen Nachbildungen der Gemälde und Zeichnungen des Nic. Poussin von Andresen (Naumann's Arch. f. z. Künste IX. p. 237 ff. Nr. 260—66.

Wasser über sein Haupt. Vier Männer (drei knieend) warten mit halb ausgezogenen Kleidern. Links oben erscheint in Gestalt der Taube, von Strahlen umgeben, der h. Geist. Am jenseitigen Ufer bemerkt man noch drei Figuren.

Im Unterrande steht links: N. Poussin Piuxit . Malbouré ex. Rechts: P. Van Somer fecit.

Die Grösse dieses Blattes harmonirt zwar nicht mit den folgenden, aber da ich sonst kein Blatt des Meisters: die Taufe, gefunden habe, musste ich dieses in die Folge aufnehmen. Die Handzeichnung von N. Poussin befindet sich in der Albertina.

B. 16″, H. 11″ 3‴.

37. (b) Die Firmung.

Fünfzehn Figuren. Zwei Apostel ertheilen, von Diakonen begleitet, Kindern die h. Firmung. Im Grunde sieht man in einer Nische die Statue Maria's mit dem göttlichen Kinde.

Unten beim Rande gegen Links steht P. V. Somer f —

B. 12″ 1‴, H. 9″ 6‴.

38. (c) Das Abendmahl.

Christus, in der Mitte seiner Apostel, feiert mit ihnen das Abendmahl. Alle liegen halb nach orientalischer Sitte auf Divans. In der Mitte des Vordergrundes stehen zwei Krüge.

Ohne Bezeichnung.

B. 11″ 8‴, H. 9″ 7‴.

39. (d) Die Busse.

(Das Gastmahl des Pharisärs.)

Sechszehn Personen. Der Tisch, worauf Speisen, nimmt die Mitte des Blattes ein. Rechts lässt sich der Pharisäer von einem Diener die Füsse waschen; links sitzt der Heiland und segnet Magdalena, die mit ihren Haaren dessen Füsse trocknet.

Ohne Bezeichnung.

B. 11″ 11‴, H. 9″ 6‴.

40. (e) Die Krankenölung.

Elf Personen. Der jugendliche Kranke wird von einem Apostel gesalbt; vor ihm kniet der Diakon mit einem Buche. Zu den Füssen des Sterbenden weint ein Mädchen.

Ohne Bezeichnung.

B. 12″, H 9″ 10‴.

41. (f) Die Priesterweihe.

(Berufung der Apostel.)

Christus, den man links, im Profil nach Rechts, sieht, übergiebt dem knieenden Petrus die Schlüssel. Im Grunde ist eine Stadt (Caesarea Philippi).

Unten in der Mitte steht: Paul van Somer fecit.

Im Unterrande links: A Paris Chex N. Langlois. Rechts: Avec Privilege du Roy.

B. 11″ 10‴, H. 9″ 9‴.

42. (g) Die Ehe.

Neunzehn Personen. Joseph mit dem blühenden Stabe und Maria knieen und reichen sich die Hände. Hinter ihnen steht in der Mitte der Hohepriester; über dem Hochzeitpaare schwebt, von Strahlen umgeben, der h. Geist. Die Verwandtschaft und Gäste bilden die Umgebung.

Ohne Bezeichnung.

B. 11″ 10‴, H. 9″ 7‴.

Ich glaube hier die sieben Blätter in zwei verschiedenen Zuständen vermischt gesehen zu haben und so dürften sich die Etats also verhalten:
I. Vor der Schrift und Adresse.
II. Mit derselben.

43—54. Die zwölf Monate.

(Mit Darstellungen aus dem Leben Jesu.)

43. (a) Januar.

(Die Flucht nach Egypten.)

Maria sitzt mit dem Kinde auf dem Esel, den Joseph führt und gegen Links in die Schneelandschaft schreitet. Ein Engel zeigt den Weg, andere sind in Wolken.

In der Mitte des Unterrandes: Janvier; darunter: la fuite. Zu beiden Seiten der Text: (?)
Adresse: N. Langlois. Rechts: N°. 1.

B. 8″ 7‴, H. 6″ 6‴.

44. (b) Februar.

(Hochzeit in Cana.)

Elf Personen sitzen beim Tisch, in der Mitte der Bräutigam, der Heiland links neben seiner Mutter. Er befiehlt dem Diener, die fünf Krüge zu füllen. Links oben spielen

vier Musikanten in einer Loge und vorn leckt ein Hund den Teller.

Rechts unten am Stein die Adresse wie bei Nr. 1. In der Mitte steht: Paul van Somer in. et fecit 1674.

In der Mitte des Unterrandes: Fevrier | Les Noces. Zu beiden Seiten der Text: Le Mariage — et la femme. Rechts: N. 2.

B. 8″ 9‴, H. 6″ 6‴.

45. (c) März.

(Der reiche Fischzug.)

Christus steht am Ufer links und nahe am Lande sind die Jünger im Schiffe; einige ziehen Netze mit Fischen heraus, andere helfen ihnen aus einem zweiten Schiffe.

Rechts unten: P. van Somer in. et fecit 1674.

In der Mitte des Unterrandes: Mars | La Pesche.

Der Text: „On nage — qu' a Dieu.“ Rechts die Adresse. Darunter: 3.

B. 8″ 10‴, H. 6″ 7‴.

46. (d) April.

(Magdalene findet Jesum.)

Im Garten mit Blumenbeeten steht links der auferstandene Heiland und Magdalena kniet, mit der Büchse in der Hand, vor ihm. Rechts im Grunde das Felsengrab mit zwei Engeln. Aus der Ferne kommen Frauen.

Ohne Namen. Rechts unten die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: Auril | La culture des Jardins.

Der Text: „Si vous avez — qui l'embellissent.“ Rechts: 4.

B. 8″ 10‴, H. 6″ 6‴.

47. (e) Mai.

(Die Jünger in Emaus.)

Das Städtchen liegt links in der Tiefe. Der Heiland kommt in der Mitte der zwei Jünger von Rechts und spricht mit ihnen. Hinter der Gruppe ist ein Hügel mit Bäumen.

Fast in der Mitte steht: P. Van Somer in. et fecit 1674. Rechts die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: May | La promenade.

Der Text: „On passe — conduit au Ciel.“ N. 5.

B. 8″ 11‴, H. 6″ 9‴.

48. (f) Juni.

(Der gute Hirt.)

Christus, mit dem Hirtenstab, steht in der Mitte der Schafe, hinter ihm Bäume und Gebüsche. Links in der Ferne flieht der Miethling, während der Wolf die Heerde angreift. Rechts im Grunde ist Schafschur. Unten steht die Adresse. Ohne Namen.

In der Mitte des Unterrandes: Jvin | La depouille | des moutons.

Text: „Il y a des pasteurs — les tuent.“ N. 6.

B. 8″ 10‴, H. 6″ 8‴.

49. (g) Juli.

(Taufe Christi.)

Der Heiland steht mit gefalteten Händen im Jordan, und Johannes, der links steht, giesst aus einer Muschel Wasser über ihn aus; der h. Geist schwebt von Engeln umgeben über ihm und links halten zwei Engel sein Gewand. Rechts im Grunde Badende und Personen am Ufer.

Ohne Namen. Unten die Adresse. Gegen Rechts auf dem Steine: avec Privil.

In der Mitte des Unterrandes: Jvillet | Les bains.

Der Text: „Si vous aimez — le Baptesme.“ Rechts N. 7.

B. 8″ 10‴, H. 6″ 7‴.

50. (h) August.

(Die Jünger Jesu pflücken Aehren.)

Im Mittelgrunde ist ein Aehrenfeld, wo die Jünger Aehren am Sabbath pflücken. Drei Pharisäer machen Jesum vorwurfsvoll darauf aufmerksam. Drei andere Pharisäer liegen im Schatten des Baumes.

Ohne Namen. In der Mitte des Unterrandes: Aoust | La moisson.

Der Text: „Lennemis — sans meslange.“ Darunter die Adresse. Rechts: 8.

B. 8″ 9‴, H. 6″ 7‴.

51. (i) September.

(Die Parabel vom Weinberg.)

Christus steht links zwischen vier Pharisäern und erzählt das Gleichniss vom Weinberg. Diesen sieht man rechts im

Grunde von Planken umgeben. Der Eigenthümer desselben und seine Leute werden von Räubern überfallen und getödtet. Links Ruinen eines antiken Tempels.

Ohne Namen. Links unten die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: Septembre | Les Vendenges.

Text: „L'ame est la vigne — les vierges." N. 9.

B. 8" 10"', H. 6" 8"'.

52. (k) October.

(Das Gleichniss vom Baum und von Früchten.)

Der Heiland sitzt fast in der Mitte am Hügel unter zwei Bäumen zwischen neun Jüngern und erklärt das Gleichniss von den guten Bäumen und Früchten. Links im Grunde sammeln mehrere Personen das Obst von den Bäumen ein. Einer haut mit der Axt den unfruchtbaren um. Rechts unten die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: Octobre | Les fruicts.

Der Text: „Sil est juste — les enfens." Rechts: 10.

B. 8" 10"', H. 6" 7"'.

53. (l) November.

(Der Säemann.)

Christus geht von neun Jüngern begleitet, denen er das Gleichniss vom Säemann erzählt, von Links durch Felder. Der Säemann geht rechts im Grunde und säet aus. Einiges fällt auf die Strasse, wo man Vögel sieht, zwischen Dornen auf felsigen Boden.

In der Mitte unten die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: Novembre | La semence.

Der Text: „Jesus Christ — le desseichent. Rechts: N. 11.

B. 8" 10"', H. 6" 6"'.

54. (m) December.

(Christi Geburt.)

Der neugeborene Heiland liegt in der Mitte auf Windeln über einem Steine. Hinter ihm kniet Maria; links steht der h. Joseph. Sechs Hirten umgeben das göttliche Kind und oben sind fünf Engel in Wolken. Im Grunde des Stalles rechts die zwei Thiere.

Links unten steht: P. van Somer in. et fecit 1674. Rechts die Adresse.

In der Mitte des Unterrandes: Decembre | La Veillée. Der Text: „On veillée — noces de l'Epoux." Rechts: N. 12.

B. 8″ 11‴, H. 6″ 9‴.

Alle zwölf Blätter:
I. Vor der Schrift und vor den Nummern; nur mit der Adresse.
II. Mit der Schrift, aber vor den Nrn.
III. Wie im Text beschrieben.

55. Erweckung des Lazarus.

Christus steht rechts in einer überwölbten Höhle zwischen der knieenden Magdalena und Martha, von seinen Jüngern begleitet und befiehlt mit der rechten Hand dem Lazarus aufzustehn, der links im Sarge sitzt und von zwei Jüngern vom Schweisstuche befreit wird. Drei Männer wälzen im Grunde den Grabstein hinweg. Volk und Pharisäer bilden die Zuschauer.

In der Mitte des Unterrandes steht: Ante faciem eius ibit mors. habacub. Cap. 3. V. 5.

Links steht: Van saumer fecit Malbouré ex.

Rechts: in hola (sic) Albretiaca propé St. Hilary.

Ausserdem steht rechts unten im Bilde: Paul van Somer Jnvent et fecit.

B. 18″ 7‴, H. 14″ 8″.

56. Christus als Gärtner.

Er hält mit der Rechten die Grabschaufel, während er die Linke erhebt; vor ihm kniet Magdalena mit dem Salbengefässe. Im Grunde links sieht man die Stadt, rechts zwei Engel vor der Grabesgrotte.

In der Mitte steht unten: P. V. Somer in et fe.

Links im Unterrande steht: Malbouré ex. jn aula Albretiaca; rechts: prope sanctum hilarium.

B. 12″ 5‴, H. 9″ 11‴.

57. Der ungläubige Thomas.

Der Heiland steht in der Mitte eines Saales mit Säulen und zeigt mit der Rechten auf die Brust, während die Linke erhoben ist. Thomas kniet vor ihm, die andern zehn Apostel stehen herum; Petrus und Johannes links.

Links im Unterrande steht: Van Somer jnuent. Malbouré ex.

Rechts: jn Aula Albretiaca prope Sanctū Hilariū.

B. 17″ 2‴, H. 14″ 4‴.

58. Christus übergibt die Schlüssel dem Petrus.

Jesus steht in einer hügeligen Landschaft links und übergibt dem knieenden Petrus mit seiner Rechten die Schlüssel. Die übrigen Jünger sind vertheilt. Links unten steht: P. V. Somer fe. Im Unterrande: N. Poussin Jnvenit. Malbouré excudit . . . . Quodcunque . . . .

B. 15″ 8‴, H. 11″ 9‴.

Andr. Nr. 197.

59. S. Hieronymus.

Er sitzt rechts beim Felsen, hält mit der Linken die Feder erhoben und blättert im aufgeschlagenen Buche, das über einem zweiten liegt. Am Boden sieht man verschiedene Schriften; links ist Aussicht in die Ferne.

B. 11″, H. 7″ 3‴.

I. Ohne Schrift.
II. Auf der Schrift unten steht: P. V. Somer fe.

60. Der Parnass.

Ovale Platte in die Breite. Auf Wolken, von Genien umgeben, schwebt Apollo und Minerva. Die Musen sind am Boden gruppirt; rechts kommen zwei Dichter.

Unten steht: Paul van Somer in et fecit 1677.

B. 7″ 3‴, H. 4″ 5‴.

61—64. Mythologische Scenen.

Folge von vier Blättern.

B. 8″, H. 5″ 7—11‴.

61. (a) Apollo und Daphne.

Apollo, der links steht, verwandelt die fliehende Daphne in einen Baum. Rechts ist ein Flussgott.

Unten in der Mitte steht: Paul van | Somer in et fecit.

62. (b) Euridice.

Sie liegt im Vordergrund, von einer Schlange am Fusse gebissen; Amoretten trauern.

Unten in der Mitte steht: Paul van Somer jnvent et fecit. 1672.

63. (c) Venus und Adonis.

Beide sitzen in Liebkosungen in der Mitte bei einer Baumgruppe unter einem von Amoretten ausgespannten Tuche. Andere beschäftigen sich mit den Hunden.

Links unten steht: Paul van Somer | invent et fecit | 1672.

64. (d) Cephalus und Procris.

Der trauernde Cephalus sitzt links und hält die todte Procris über seinen Knieen. Amoretten umgeben ihn.

Unten in der Mitte steht: P. V. Somer invent et fecit.

Alle vier Blätter haben in der Mitte des Unterrandes die Adresse des P. Mariette.

65—68. Die Nymphen.

Folge von vier Blättern.

B. 9″ 1—3‴, H. 6″ 7—9‴.

65. (a) Die Nymphen bei der Statue der Ceres.

Die Bildsäule steht rechts zwischen Säulen; vor derselben ein Opferaltar, den viele Nymphen und Amoretten umgeben. Zwei Nymphen liegen links unter dem Baume. Rechts unten beim Rande steht: 1676.

Im Unterrande links: Paul van Somer inv et fecit.

Rechts: Nicolaus Visscher excudit. No. 1.

66. (b) Die musikalischen Nymphen.

Man sieht sechs Nymphen zwischen Ruinen, von Amoretten umgeben; in der Mitte schlägt eine stehende Nymphe das Tamburin.

Unten beim Rande steht: P. Van Somer in et fecit.

Unter demselben rechts: 2.

67. (c) Nymphen mit Blumen.

Vier Nymphen, von Amoretten begleitet, sitzen zwischen Ruinen, Blumengewinde flechtend, um die Statue des Satyr zu bekränzen.

Rechts unten steht: P. van Somer | jn et fecit.

Unter dem Rande rechts: 3.

68. (d) Die Nymphen und der Flussgott.

Die Nymphen, von Amoretten umgeben, beschäftigen sich links unter einer Baumgruppe mit Blumenkränzen. Rechts im Grunde liegt eine nackte Nymphe neben dem Flussgott.

Links unten steht: P. Van Somer jn et fe. 1676.

Im Unterrande rechts: 4.

69—72. Liebschaften der Götter.

Folge von vier Blättern.

B. 9″ 2—4‴, H. 6″ 7—9‴.

69. (a) Aurora und Cephalus.

Cephalus steht halbnackt in der Mitte, von zwei Hunden und zwei Genien begleitet und wird von Aurora, die sich rechts befindet, von der Jagd zurückgehalten.

In der Mitte beim Wasserrande steht: P. Van Somer in et fecit | 1675.

In der Mitte des Unterrandes: Les Amours de l'Orore et de Sephale.

Rechts: A Paris chez P. Mariette.

70. (b) Coronis und Apollo.

Die Nymphe liegt in der Mitte unter Bäumen, vom Pfeile in der Brust getroffen; Amoretten beweinen sie. Apollo, mit dem Bogen, steht rechts und ist über seine That erschrocken.

Beim Wasser steht: P. Van Somer in. et fecit | 1675.

Im Unterrande: Coronis tué par Apolon.

Die Adresse wie beim ersten Blatt.

71. (c) Jupiter und Calisto.

Jupiter, im Costum der Diana, kniet in der Mitte und macht der Calisto den Hof. Amoretten beschäftigen sich mit den Hunden. Rechts ist ein kleiner Wasserfall.

Unten in der Mitte steht: Paul van Somer in et fecit. 1675.

Im Unterrande: Les amours de Jupiter et de Calisto.

Die Adresse wie bei Nr. 1.

72. (d) Hipomenes und Atalante.

Von vier Amoretten umgeben jagen Beide mit Kugeln in der Hand, gegen Links.

Rechts unten steht: Paul van Somer in et fecit 1675.
Im Unterrande: Hipomene et Atalante.
Die Adresse wie oben.

73—78. I. Folge der Metamorphosen Ovid's.

73. (1) Perseus und Andromeda.

Die gefesselte Königstochter steht rechts beim Felsen, von Amoretten umgeben. Links ist das Seeungethüm, auf welches Perseus, auf dem Pegasus sitzend, herabstürzt. Im Grunde der König und die Stadt.

Unten beim Rande in der Mitte steht: P. Van Somer in. et fecit.

Im Unterrande steht: „Persée passant — la fille.“
Rechts: A Paris chez N. Langlois. N. 1.

B. 8″ 10‴, H. 6″ 7‴.

74. (2) Europa.

Sie wird vom Stier, der bekränzt ist und von zwei Amoretten geführt wird, durch das Meer entführt, während links am Ufer ihre Gespielinnen klagen.

In der Mitte beim unteren Rande: P. van Somer in. et fecit.
Im Unterrande: „Jupiter ayant — sa Passion.“
Dieselbe Adresse. N. 2.

B. 8″ 11‴, H. 6″ 8‴.

75. (3) Meleagar und Atalante.

Atalante sitzt bei einer Baumgruppe in der Mitte; Amoretten ziehen durch die Zweige einen Vorhang und Meleager reicht ihr den Kopf des Ebers. Rechts drei Jagdhunde.

Beim Unterrande steht rechts: Paul van Somer inuen. et fecit.

Im Unterrande: „Meleagre ayant — la premiere.“ N. 3.
Dieselbe Adresse.

B. 9″ 2‴, H. 6″ 10‴.

76. (4) Apollo und Daphne.

Apollo eilt nach Rechts, um Daphne zu erhaschen, die in den Lorbeerbaum verwandelt wird. Viele Amorinen erfüllen die felsige Landschaft; Rechts im Vordergrunde sitzt ein Flussgott.

Unten in der Mitte: P. van Somer in. et fecit. 1677.
Im Unterrande: „Daphne poursuiuie — son amant.“
Dieselbe Adresse. N. 4.

B. 9″ 2‴, H. 6″ 11‴.

77. (5) Vertumnus und Pomona.

Vertumnus sitzt als altes Weib in einem Garten bei einer Baumgruppe bei der Pomona, die eine Sichel und Früchte im Korbe hält. Ein Pfau und mehrere Amoretten beleben den Garten.

Am Boden, gegen Links, steht: P. van Somer in. Darunter: et fecit 1677.

Im Unterrande: „Vertumne amoureux — et les ponsa.“
Adresse: N. Langlois. N. 5.

B. 9″ 1‴, H. 6″ 10‴.

78. (6) Çephalus und Procris.

Cephalus reicht der Procris in der Mitte des Blattes vor einer Baumgruppe, hinter welcher Ruinen stehen, den Pfeil. Mehrere Amoretten beschäftigen sich mit den Jagdhunden.

Unten, gegen Rechts, steht: Paul van Somer inuentor et fecit.

Im Unterrande: „Procris honteuse — par mesgarde.“
Adresse: Langlois. N. 6.

B. 9″ 1‴, H. 6″ 11‴.

I. Vor den Nrn.
II. Wie im Text.

II. Folge der Metamorphosen.

79—82. Die vier Tageszeiten
(in mythologischen Darstellungen).

79. (a) Der Morgen.
(Aurora und Cephalus.)

Aurora, von Genien umgeben, wird in Wolken auf einem Wagen von zwei Rossen gezogen, und sucht Cephalus zu verhindern, der links sich auf die Jagd begiebt. Doppelter Rand bei allen.

In der Mitte beim Rande steht: P. Van Somer jn. et fecit Londini.

Im Unterrande: Cephale chassant u. s. w. Metamorph. L 7.

Rechts die Adresse des N. Langlois.
In der Mitte: Le Matin.

B. 8″ 10‴, H. 7″.

80. (b) Der Mittag.

(Alpheus und Arethusa.)

Arethusa wird von Alpheus verfolgt, und nach Links eilend von Jupiter in einen Fluss verwandelt.

In der Mitte unten steht auf dem Steine: P. V. Somer.
Im Unterrande: Arethuse (compagne de Diana) u. s. w.
Dieselbe Adresse rechts.
In der Mitte: le Midi.

B. 8″ 7‴, H. 7″ 2‴.

81. (c) Nachmittag.

(Diana und Actäon.)

Diana badet sich rechts mit ihren Nymphen in einer Quelle und besprizt den Actäon, der aus dem Grunde kommt und in einen Hirsch verwandelt wird.

Unten steht rechts beim Rande: P. van Somer jn. et fecit Londinj.

Im Unterrande: Diane punit l'imprudence u. s. w.
Ohne Adresse.
In der Mitte: L'après diné.

B. 8″ 10‴, H. 7‴.

82. (d) Der Abend.

(Pyramus und Thisbe.)

Thisbe, gegen Rechts gekehrt, knieend, ersticht sich beim Leichnam des Pyramus. Rechts vier trauernde Amoretten. Im Grunde Grabdenkmäler. Links auf dem Steine steht: P. V. Somer jn. et fecit.

Im Unterrande: Pirame étant u. s. w. Rechts die Adresse.
In der Mitte: Le Soir.

B. 8″ 7‴, H. 7″

83—86. III. Folge der Metamorphosen.

83. (a) Der Korb der Pallas.

Die Göttin ist links über Wolken und öffnet den Korb, aus dem Amor herausspringt. Drei Mädchen sind darüber erschrocken.

Im Unterrande steht links: Paul van Somer inv. et fecit. Rechts: Nicolaus Visscher excudit.
In der Mitte: La Corbeille de Pallas Ouuerte. N. 1.

84. (b) Tod des Argus.

Juno ist links auf Wolken. Argus liegt todt beim Felsen; vor ihm steht Mercur und hält dessen Kopf.
Unten beim Rande steht: Paul van Somer inv. et fecit.
In der Mitte: Mort d'Argus. N. 2.

85. (c) Tod des Adonis.

Der sterbende Adonis legt den Kopf in den Schooss der klagenden Venus; über welcher ihr Wagen von Schwänen gezogen wird. Rechts im Grunde wird der Eber von Hunden verfolgt.
Rechts unten steht: Paul van Somer in. et fecit 1677.
In der Mitte des Unterrandes: Mort d'Adonis. 3.

86. (d) Andromeda.

Aehnlich der Composition aus der I. Folge. Drei Amoretten befreien Andromeda, die mehr sitzend dargestellt ist, von ihren Fesseln.
Rechts unten beim Rande steht: Paul van Somer in. fe.
In der Mitte des Unterrandes: Andromede deliuree par Persee. 4.

Alle vier Blätter B. 9″, H. 6″ 6‴.

87—92. Mythologische Scenen.

(Nach M. Verdier.)

Folge von sechs Blättern.

B. 9″ 8‴, H. 6″ 5‴

87. (a) Diana.

Die Göttin betrachtet den schlafenden Endymion.

88. (b) Das Ungeheuer.

Es steigt aus einem Schiffe über ein Brett aufs Land, wo der nackte Flussgott liegt.

89. (c) Der Centaur.

Er bringt Apollo ein neugeborenes Kind dar; links ist ein Felsenthor.

90. (d) Narciss.

Er betrachtet sich rechts im Spiegel des Brunnens; zwei Nymphen belauschen ihn hinter dem Gebüsche.

91. (e) Europa.

Sie wird vom Stier entführt, den ein Amor leitet.

92. (f) Hercules.

Er steht in der Mitte, vom Rücken gesehen, mit Keule und Löwenhaut. Links sind drei Nymphen mit Fruchtkorb und Füllhorn. Rechts unten steht: P. Van Somer Sculpsit.

93—98. Die Fabel vom Vater, Sohn und Esel.

Folge von sechs Blättern nach Griffier.

Huber und Rost erwähnen diese Blätter unter Nr. 4—10. Es ist die bekannte Fabel, wie es der Vater nicht jedem Menschen recht machen konnte, mochte er, oder sein Sohn, oder beide, oder keiner den Esel reiten.

Ich bekam die Blätter nicht zu Gesicht und muss obige Schriftsteller für ihre Angabe verantwortlich machen.

99. Der arme Vergolder

(le doreur gueux.)

In einer Dachkammer sitzt der Vergolder gebückt vor einer Staffelei, die aus einer Leiter und einer Stange gebildet ist; auf derselben steht ein leerer Rahmen; links im Grunde ist ein Weib mit Pinseln. Unten am Boden sieht man einen Knaben vom Rücken, wie er seine Nothdurft verrichtet. Allerlei Karten und Pinsel liegen umher. Eine burleske Scene.

Im breiten Unterrande steht rechts: P. Van Somer fe.

100. The Presbyterian Conventicle.

In einer Scheune steht rechts der Prediger auf der Kanzel; im Grunde sitzen drei Kinder im Heu. Fünfundzwanzig Zuhörer sitzen oder stehen verstreut. Rechts sitzt ein junges

Mädchen mit einem Buche am Boden, ihre Kniee sind entblösst und ihre Linke hat eine unzüchtige Richtung. Links erhebt sich ein anderes Mädchen vom Sitze, weil ein junger Mann ihre Röcke aufhebt.

In der Mitte des Unterrandes steht: The Presbyterian | Conventicle. Zu beiden Seiten stehen vier englische Verse: „Behold that — Womens Lust.“

Links: MLauron pinx: Rechts: P. van Somer sculp: Dabei die Adresse: P. Tempest.

H. 16″ 4‴, B. 14″ 1‴ (Stich).

Sehr selten.

101—112. Die Monate.

(Mit Genredarstellungen.)

Folge von zwölf Blättern.

B. 9″ 2‴, H. 6″ 8‴.

101. (a) Januar.

Rechts oben der Wassermann. Beim antiken Gebäude wärmen sich alte Leute am Kohlenbecken und Kinder rechts beim Feuer; im Grunde ist die Unterhaltung am Eise.

In der Mitte unter dem Kohlenbecken steht: Januarius. Links: P. Van Somer in et fecit | 1674 (verkehrt).

102. (b) Februar.

Oben in der Mitte Fische. Rechts würfeln Masken auf einem Brette, das am Fasse aufliegt. Links im Grunde tanzen Masken.

In der Mitte unten zwischen Masken steht: Febr | uaris.

Links: P. Van Somer in et fecit.

103. (c) März.

Links oben der Ziegenbock. Der Fischmarkt; rechts kauft ein Mädchen Fische vom alten Fischerweib; links ist das Meer mit Fischern.

In der Mitte unten zwischen Fischen steht: Martius.

Links: P. Van Somer in et fecit.

104. (d) April.

In der Mitte oben der Stier. Gärtner und Mädchen sind im Garten beschäftigt, in dessen Grunde das Schloss sichtbar.

Unten in der Mitte an Blumenvasen steht: Aprilis.

Sonst wie b.

105. (e) Mai.

In der Mitte oben die Zwillinge. In der Mitte tanzt ein Paar zu den Tönen des Hirten rechts unter dem Baume; links ist ein Liebespaar am Boden, rechts ein zweites hinter dem Baume.

In der Mitte im Kranze steht: Maius.

Rechts der Künstlername wie b.

106. (f) Juni.

In der Mitte oben der Krebs. Bei antiken Gebäuden wird links die Schafschur vorgenommen und im Grunde rechts sieht man den Hirten mit der Hirtin bei der Heerde.

Unten steht zwischen Scheeren: Junius.

Sonst wie b.

107. (g) Juli.

In der Mitte oben der Löwe. Im Vordergrunde ist die Heumaht; rechts unter Bäumen ein Liebespaar, im Grunde zwei alte Bauern mit Sensen, links Badende.

In der Mitte unten steht auf der Sense: Julius; darunter der Künstlername wie bei b.

108. (h) August.

Oben in der Mitte die Jungfrau. Getreideernte; vorn binden zwei Schnitter dasselbe und links sitzt ein junges Liebespaar.

Unten in der Mitte zwischen Sensen: Augustus.

Sonst wie b.

109. (i) September.

Rechts oben die Wage. Links beschlagen Binder Fässer; rechts im Grunde ist die Weinernte; der Most wird vorn in Fässer gegossen.

Unten in der Mitte zwischen Reifen: September.

Sonst wie b.

110. (k) October.

Rechts oben der Scorpion. Links sieht man unter der Weinlaube zechende Bauern, die schon viel des Guten genossen haben. Ein Junge bringt Becher und Krug. Im Grunde rechts sind Ackernde, vorn im Schatten verrichtet Einer seine Nothdurft.

In der Mitte unten steht auf dem Kruge: October.

Der Künstlername wie bei b.

111. (l) November.

Links oben der Schütze. In der Mitte wird das Schwein geschlachtet. In der Mitte unten eine Schüssel mit Eingeweiden, darauf steht: November.

Unten rechts der Künstlername wie bei b.

112. (m) December.

Rechts oben der Steinbock. Links im Grunde wird Holz gefällt. Rechts sieht man Holzhacker beschäftigt.

Unten zwischen zwei Holzhacken steht: December. Darüber auf dem Steine der Künstlername wie bei b.

Alle Blätter haben die Adresse: P. Landry.

113—116. Die Charlatane.

Folge von vier Blättern.

113. (a) Der Charlatan auf dem Markte.

Auf einem Fasse liegen verschiedene Tiegel. Der Charlatan steht links, er trägt auf der Seite einen kurzen Dolch und lobpreist seine Waare. Rechts sieht man acht Erwachsene und fünf Kinder, welche zusehen. Hinter dem Charlatan hält der Knabe eine Fahne mit dem Stock, worauf eine Eule sitzt. Hier steht: Paul van Somer | Jnuen et fecit | 1672.

Links unten: P. Landry C. P. R. In der Mitte die Nr. 1.

114. (b) Der Zahnreisser.

In der Mitte des Blattes sitzt der Bauer auf einem Hügel, hinter ihm steht der Charlatan und reisst ihm den Zahn. Rechts stehen wehklagend das Bauernweib und vier Kinder. Links im Grunde macht der Junge des Zahnreissers Tiegeln.

Im Unterrande links steht die Nr. 2. Rechts: P. Landry ex. C. P. Regis.

115. (c) Der Quacksalber.

Derselbe steht rechts beim Gebäude und übergibt einem Weibe Arznei; ein Knabe verspottet ihn, indem er sich mit seinem Kleide Eselsohren macht. Mehrere Personen nähern sich, darunter eine Mutter mit dem Kind. Links unten steht: P. Landry ex. c. P. Regis und die Nr. 3.

116. (d) Der reisende Charlatan.

Er reitet einen Esel, im Profil nach Rechts, wo ihn mehrere Personen vor dem Hause zu empfangen scheinen. In der Thür des Hauses steht ein Weib.

In der Mitte steht die Nr. 4 und: P. Landry ex C. P. R.

Alle vier Blätter 8″ 10‴, H. 6″ 7‴.

Diese Folge ist selten.

117—124. Kinderspiele.

Folge von acht Blättern.

B. 4″ 3‴, H. 2″ 6‴—3″.

117. (a) Kinder mit dem Schäflein.

Sie treiben es vor sich. Links im Unterrande steht: Paul van Somer inv. et fec. Rechts: Nicolaus Visscher exc. und No. 1.

118. (b) Kinder mit Blumen.

Sie schütteln die Blumen aus Wolken herab. Rechts im Unterrande steht: P. Van Somer in fecit. No. 2.

119. (c) Der Satyrknabe.

Er hält eine Traube in der Hand. Die Schrift wie bei b. No. 3.

120. (d) Kinder mit Kränzen.

Sie sind beschäftigt, Kränze zu winden. Wie b. N. 4.

121. (e) Der kleine Triumphator.

Er wird als solcher von Böcken gezogen. Wie b. N. 5.

122. (f) Die Ovation.

Ein Knabe wird vom zweiten bekränzt. Wie b. No. 6.

123. (g) Das Opferthier.

Kinder versuchen, das Opferschaf in einem Becken zu waschen. Sonst wie b. No. 7.

124. (h) Der Unfall.

Ein Knabe ist vom Bock heruntergefallen. Wie b. No. 8.

125—128. Allegorische Darstellungen mit Kindergruppen.

Folge von vier Blättern.

B. 8″ 10‴—9″, H. 6″ 8—11‴.

125. (a) Die Jagd.

Zwei nackte Kinder tragen auf Holzstöcken den Kopf des erlegten Ebers; rechts zwei andere den Kopf eines Hirsches. Im Grunde sind Bäume.

Im Unterrande steht: La Chásse.

126. (b) Der Krieg.

Acht Kinder, die gegen Links ziehen, tragen allerlei Kriegswerkzeuge. Unten in der Mitte steht: PVS fe

Im Unterrande steht: la Guerre.

127. (c) Die Künste.

Neun Kinder stellen die verschiedenen Künste dar; rechts beschäftigen sich einige mit dem Globus.

Rechts unten steht: P. Van Somer fecit.

Im Unterrande steht: les arts.

128. (d) Das Schauspiel.

Man sieht neun Kinder mit Instrumenten: eins bricht Oelzweige, eins tanzt rechts, wo im Grunde der Tempel ist.

Rechts unten steht: P. Van Somer fecit.

Im Unterrande: le bal et la Comedie.

Alle vier Blätter haben die Adresse der Wittwe Venmerle.

129—132. Pastoralen.

Folge von vier Blättern.

B. 10″ 10‴, H. 7″ 3‴.

129. (a) Die Hirtin stillt das Kind.

Sie sitzt rechts am Boden; hinter ihr der Hirte und hinter der Mauer sieht man ein Paar. Im Vordergrunde bemerkt man vier Schafe, eine Ziege und eine Kuh, Rechts auf der Mauer steht: Paul van | Somer in | et fecit | Parisis | 1671.

130. (b) Die drei Hirten.

Zwei sind links; der dritte ist in der Ferne. Rechts ist unter dem Baume, vom Rücken gesehen, das junge Liebespaar. Rechts sind zwei antike Säulen mit Epheu.

Ohne Namen.

131. (c) Die Spinnerin.

Sie sitzt links bei den ruinösen Säulen; bei ihr ist ein Hund. Rechts im Grunde treibt der Hirt die Schafe in's Wasser.

Ohne Namen.

132. (d) Die Wäscherinnen.

Sie sind vorn beim Wasser; eine steht mit der Wäsche auf dem Kopfe. Rechts ist der flötende Hirt bei der Heerde.

Ohne Namen.

Alle vier Blätter haben die Adresse des P. Landry.

133—136. Pastoralen.

Folge von vier Blättern.

B. 8″ 7‴, H. 6″ 5‴.

133. (a) Der flötende Hirt,

Er sitzt links unter dem Baume, bei ihm das Mädchen. Hinter der Kuh steht der Hirtenjunge, rechts ein zweiter beim Felsen.

Unten in der Mitte steht: P. van Somer inuent et fecit.

134. (b) Die Fontaine.

Sie ist links beim Felsen; bei ihr steht ein Mädchen und macht den sitzenden Hirten auf etwas aufmerksam.

Unten gegen Rechts steht: P. V. Somer in et fecit.

135. (c) Der verliebte Hirt.

Auf der Fontaine in der Mitte des Blattes sitzt der Hirt und liebkost das bei ihm stehende Mädchen.

Auf der Fontaine steht: P. V. Somer in et f.

136. (d) Die Häuser am Felsen.

Diese sind links sichtbar; unter denselben sind zwei Hirten, der eine die Flöte blasend.

147. (c) Das Felsenthor.

Es ist rechts. Der flötende Hirt sitzt auf dem Esel und ein Mädchen tanzt.

Im Unterrande rechts steht: 3 A.

148. (d) Das reitende Hirtenpaar.

Sie reiten links auf Eseln gegen Rechts, wo ein Knabe zwei Kühe nach Vorn treibt.

Rechts im Unterrande steht: 4 A.

Alle tragen die Adresse des P. Landry.

149—152. Pastoralen (nach Berghem).
Folge von vier Blättern.
B. 8″ 6‴, H. 6″ 5‴.

149. (a) Die Fontaine.

Rechts sitzt der Hirt auf dem bepackten Maulesel, links ist die Hirtin mit Thieren, deren einige getränkt werden.

Auf der Fontaine steht: Benghem | deli | P. van Somer | fec.
Links unten: 1.

150. (b) Die Wäscherin.

Sie steht rechts; vor ihr steht ein Junge auf dem Steine; links zieht sich der Fluss zum Vordergrund.

Rechts unten steht: 2.

151. (c) Der beladene Esel.

Er bewegt sich neben einem Maulesel gegen Links; ein Hirt führt seine Schafe. Rechts unten: 3

152. (d) Das Beschlagen des Esels.

Der Esel wird vorn beschlagen; rechts steht der beladene Maulesel in Vorderansicht. Rechts unten: 4.

Alle tragen die Adresse des P. Landry.

153—156. Pastoralen (nach Berghem)
Folge von vier Blättern.
B. 8″ 10‴, H. 6″ 7‴

153. (a) Die Fontaine.

Sie ist rechts; bei ihr stehen zwei Wäscherinnen, zwei Hirten auf Eseln und eine Hirtin auf einem Maulthier; links

sieht man zwei Hunde. Rechts unten ist die Nr. 1. Im Unterrande links: Berghem jn Landry ex.

154. (b) Reitende Hirten.

Im Vordergrund ist Wasser; welches eine Hirtin mit einer Kuh, einem Schafe und Hunde durchschreitet, links steht eine Kuh und ein Mann zu Pferd, welches trinkt. Im Mittelgrunde reitet ein zweiter Hirt; im Grunde ist ein Felsen mit Gebäuden sichtbar. Rechts unten steht die Nr. 2. Die Adresse wie bei a.

155. (c) Die das Kind stillende Hirtin.

Mit der Hirtin, welche rechts beim Bauer das Kind stillt, spricht ein hinter dem Ochsen stehender Hirt; ein Esel steht vorn. Links ist ein Thor mit Balken. Rechts unten steht: Berghem jn. Darunter: Landry ex. Im Unterrande rechts die Nr. 3.

156. (d) Der sitzende Hirt.

Er sitzt rechts; hinter ihm ist ein Junge sichtbar. Drei Ochsen, ein Esel, und sieben Schafe stehen oder liegen umher. Unten steht in der Mitte: Berghem jn. Landry ex. Im Unterrande rechts die Nr. 4.

157—162. Rheingegenden (nach Berghem).

Folge von sechs Blättern.

B. 8″ 7‴, H. 6″ 5‴.

157. (a) Die Furth.

Diese ist links, ein reitendes Mädchen rechts. Rechts steht: Chez Landry. Links im Unterrande: N. P. Berchem jn.

158. (b) Die Spinnerin.

Sie ist rechts, links sieht man den Fluss. Rechts unten: Chez P. Landry (C. P. Regis schwer lesbar). Nr. 2. Im Unterrande wie bei a.

159. (c) Die sitzende Spinnerin.

In der Mitte des Blattes, links ackert ein Bauer. Die Schrift wie bei a.

147. (c) Das Felsenthor.

Es ist rechts. Der flötende Hirt sitzt auf dem Esel und ein Mädchen tanzt.

Im Unterrande rechts steht: 3 A.

148. (d) Das reitende Hirtenpaar.

Sie reiten links auf Eseln gegen Rechts, wo ein Knabe zwei Kühe nach Vorn treibt.

Rechts im Unterrande steht: 4 A.

Alle tragen die Adresse des P. Landry.

149—152. Pastoralen (nach Berghem).
Folge von vier Blättern.
B. 8″ 6‴, H. 6″ 5‴.

149. (a) Die Fontaine.

Rechts sitzt der Hirt auf dem bepackten Maulesel, links ist die Hirtin mit Thieren, deren einige getränkt werden.

Auf der Fontaine steht: Benghem | deli | P. van Somer | fec.

Links unten: 1.

150. (b) Die Wäscherin.

Sie steht rechts; vor ihr steht ein Junge auf dem Steine; links zieht sich der Fluss zum Vordergrund.

Rechts unten steht: 2.

151. (c) Der beladene Esel.

Er bewegt sich neben einem Maulesel gegen Links; ein Hirt führt seine Schafe. Rechts unten: 3

152. (d) Das Beschlagen des Esels.

Der Esel wird vorn beschlagen; rechts steht der beladene Maulesel in Vorderansicht. Rechts unten: 4.

Alle tragen die Adresse des P. Landry.

153—156. Pastoralen (nach Berghem)
Folge von vier Blättern.
B. 8″ 10‴, H. 6″ 7‴

153. (a) Die Fontaine.

Sie ist rechts; bei ihr stehen zwei Wäscherinnen, zwei Hirten auf Eseln und eine Hirtin auf einem Maulthier; links

sieht man zwei Hunde. Rechts unten ist die Nr. 1. Im Unterrande links: Berghem jn Landry ex.

154. (b) Reitende Hirten.

Im Vordergrund ist Wasser; welches eine Hirtin mit einer Kuh, einem Schafe und Hunde durchschreitet, links steht eine Kuh und ein Mann zu Pferd, welches trinkt. Im Mittelgrunde reitet ein zweiter Hirt; im Grunde ist ein Felsen mit Gebäuden sichtbar. Rechts unten steht die Nr. 2. Die Adresse wie bei a.

155. (c) Die das Kind stillende Hirtin.

Mit der Hirtin, welche rechts beim Bauer das Kind stillt, spricht ein hinter dem Ochsen stehender Hirt; ein Esel steht vorn. Links ist ein Thor mit Balken. Rechts unten steht: Berghem jn. Darunter: Landry ex. Im Unterrande rechts die Nr. 3.

156. (d) Der sitzende Hirt.

Er sitzt rechts; hinter ihm ist ein Junge sichtbar. Drei Ochsen, cin Esel, und sieben Schafe stehen oder liegen umher. Unten steht in der Mitte: Berghem jn. Landry ex. Im Unterrande rechts die Nr. 4.

157—162. Rheingegenden (nach Berghem).

Folge von sechs Blättern.

B. 8″ 7‴, H. 6″ 5‴.

157. (a) Die Furth.

Diese ist links, ein reitendes Mädchen rechts. Rechts steht: Chez Landry. Links im Unterrande: N. P. Berchem jn.

158. (b) Die Spinnerin.

Sie ist rechts, links sieht man den Fluss. Rechts unten: Chez P. Landry (C. P. Regis schwer lesbar). Nr. 2. Im Unterrande wie bei a.

159. (c) Die sitzende Spinnerin.

In der Mitte des Blattes, links ackert ein Bauer. Die Schrift wie bei a.

160. (d) Reitende Hirtin.

Sie kommt aus dem Grunde; links geht ein Hirt. Schrift wie bei a.

161. (e) Die Wäscherin.

Sie steht rechts, vom Rücken gesehen, mit der Wäsche auf dem Kopfe und spricht mit dem Hirten. Im Mittelgrund ist Wasser, rechts ein Thurm am Felsen. Schrift wie bei a. Rechts unten Nr. 5.

162. (f) Der reitende Hirt.

Er reitet in der Mitte des Blattes einen Esel, indem er sich über einen Hügel dem Vordergrunde nähert. Man sicht verschiedene Ziegen und Schafe. Im Grunde ein Mädchen mit dem Wäschkorb auf dem Kopfe. Die Schrift wie bei a. Rechts unten die Nr. 6.

163—168. Pastoralen (nach N. Berghem).

Folge von sechs Blättern.

B. 9″, H. 6″ 8‴.

163. (a) Das reitende Mädchen.

Es sitzt zu Pferd, welches im Wasser steht, neben dem Jungen mit kurzer Jacke und breitem Hute.

164. (b) Der Mauleseltreiber.

Er geht auf dem Wege zum Vordergrunde zwischen dem geblendeten Maulthier (links) und dem mit Gewändern bepackten Esel (rechts).

165. (c) Der Ochsenhirt beim Hügel.

Er liegt, vom Rücken gesehen, rechts beim Hügel und hat einen Hut. Links liegt ein Ochs im Profil, weiter steht ein zweiter und ein Schaf.

166. (d) Der Ochsenhirt auf dem Esel.

In der Mitte des Blattes steht ein Ochs, von hinten gesehen; hinter demselben reitet ein Hirt im Mantel auf dem Esel. Rechts ist ein Felsen.

167. (e) Der alte Hirt.

Der langbärtige Hirt steht rechts, auf den Stock gestützt und spricht mit dem Jungen, der links vor ihm steht.

168. (f) Der reitende Hirtenjunge.

Er sitzt auf einem Esel, beide Füsse nach Rechts und zeigt mit der Hand etwas dem Mädchen, das mit dem Hunde neben ihm geht. Rechts Felsen.

Diese Blätter sind rechts unten nummerirt; bei a—c steht rechts unten: Landry C. P. Reg.; bei d—f aber: Landry C. P. Regis.

169—174. Pastoralen (nach N. Berghem?).

Folge von sechs Blättern.

B. 8″ 7‴, H. 6″ 4‴.

169. (a) Die Ziegenmelkerin.

Sie sitzt links und sich umwendend spricht sie mit einem Mädchen, das zu Pferd sitzt und vom Rücken gesehen wird. Im Grunde links ist ein Hirt bei Ochsen.

170. (b) Die Spinnerin.

Sie sitzt in der Mitte am Hügel beim Zaune. Ein alter Hirt mit dem Stocke, der links steht, spricht mit ihr.

171. (c) Der alte Hirt mit dem langen Stock.

Er reitet links auf einem Esel, eine Hirtin reitet auf einem Maulthier, rechts ist eine zweite vom Rücken zu sehen.

172. (d) Die Spinnerin und der Hirt.

Sie sitzt in der Mitte des Blattes; mit ihr spricht der Hirt, der rechts, einen Stock haltend, steht. Ebenda ist im Grunde Gebüsch und Felsen.

173. (e) Der mit dem Hunde spielende Knabe.

Man sieht ihn links, vorn ist Wasser, welches eine Mutter mit dem Kinde, vom Rücken gesehen, durchschreitet. Rechts reitet ein Hirt auf einem Esel.

174. (f) Das geblendete Maulthier.

Es steht links, dabei ein Hund; in der Mitte des Blattes sieht man einen Hirten auf dem Esel; rechts führt ein Mädchen eine Kuh; im Grund ist ein Felsen.

Bei allen sechs Blättern steht rechts im Unterrande: A Paris Chez Langlois.
Die Blätter a, b, c und e haben rechts unten die Nrn. 1, 2, 3, 5.

175—180. Folge von Thieren.

Sechs Blätter.

H. 4″ 10‴, B. 4″.

Gegenseitige Copien nach der Folge von A. van der Velde. B. 1—10. Auf dem ersten Blatte steht rechts unten: P. V. Somer.

181—187. Desgleichen.

Folge von sieben Blättern.

(Nach P. Potter.)

Auf dem Titelblatte steht Paulus Potter f. 1650. Rechts unten: F. Carelse excud. Mit dem Namen P. Somer's. kl. qu. 4⁰. So erwähnt diese Blätter Nagler Nr. 38.

188. Eine Stadt.

Im Vordergrunde ist die Ernte; links zieht sich der Weg zur Stadt hin, die den Mittelgrund einnimmt und in der man rechts eine grosse Kirche mit zwei Thürmen bemerkt.
Rechts unten steht: P. Van Somer fecit.

B. 10″ 6‴, H. 6″ 9‴.

189. Ein Titelblatt.

Minerva hält eine Fackel mit der Linken; eine Erynnie bläst ihr etwas in's Ohr; links hält Mercur eine Fahne und rechts unten brennt die Weltkugel.
Links unten steht: P. van Somer jnuen et fecit. | 1676.

Anhang.

Durch Irrthum werden unserem Meister oft Blätter zugeschrieben, die nicht ihm, sondern M. van Someren angehören. Auf einem Blatte, welches den Gärtner Hans Wick darstellt

(mit deutscher Unterschrift) steht V. S. F.; auf einem anderen, dem Bildniss des Joh. Ern. Hoffman, steht: Somer. Beide Blätter sind von M. van Someren, der überhaupt viele Bildnisse herausgab.

B. Schabkunstblätter.

1. Carandolet (der Advocat).

(Das Originalgemälde beim Herzog von Grafton in England.)

Halbe Figur. Er sitzt links hinter dem Tische, auf welchem sich Papier und ein Tintenfass befindet; er hat eine dunkle Kopfbedeckung, ein mit Pelzwerk reich verbrämtes Obergewand und häit mit der Rechten einen Brief. Sein Schreiber sitzt rechts und schreibt; links ist hinter dem Advocaten der Kopf eines Mannes sichtbar. Rechts im Grunde ist Landschaft; auf der Baulichkeit steht hell die Inschrift: Nosce te ipsum, die aber theilweise vom Kopf des Advocaten verdeckt ist.

H. 11″ 1‴, B. 9″.

I. Vor aller Schrift.

II. Im Unterrande steht links: 1679 Raphael d'Urbin pinx. Rechts: Van Somer fe.

III. Ohne Jahreszahl. Statt Urbin steht Urbins und statt fe ist fecit. B. 8″.

2. Derselbe.

Von der Gegenseite, mit anderem Grunde; unten steht nur: van Somer und 1676.

3. Henriette und Anna Churchill.

Die Erstgenannte sitzt links im Profil nach Rechts und hält ein Körbchen mit Blumen; rechts steht Anna, mit einem Kranz in der Linken. Im Grunde ist der Garten.

Im Unterrande steht links: Paulus Mignard Auenio:sis Pinxit Londini. Rechts: P. van Somer fe.

Die Unterschrift lautet: My Ladys Henritta, and Anne Churchill | Sold by P. van Somer in Newport Street at the Eagle and Child.

Sehr schönes Blatt und selten.

H. 13″ 6‴, B. 9″ 6‴.

4. Mme. Essex Finch.

(Nach P. Lely.)

Von Nagler (Nr. 45) angeführt. Sonst finde ich keine Spur dieses Blattes, welches in Fol. und sehr schön sein soll.

5. Kaiser Leopold Ignatius. (?)

Dieses Bildniss in Medaillon, welches mittelmässig sein soll, erwähnt Nagler (Nr. 39). Es soll die Inschrift tragen: Leopold Jgnatius Emperor of Hungaria and Bohemia. P. V. Somer ex. Es kommt mir sehr zweifelhaft vor.

H. 4″ 2‴, B. 3″ 1‴.

6. Gräfin von Meath.

(Nach Mignard.)

Huber und Rost führen dieses Portrait an, ohne eine nähere Beschreibung zu geben; es ist fol. und mir nicht bekannt.

7. Muhamed.

Büste in Oval, en face, mit langem Bart und Turban. Rechts unten steht: P. Van Somer ex.

Im Cabinet Brühl so bezeichnet.

H. 3″ 8‴, B. 2″ 6‴.

8. Carl Patin,

Med. D. Parisiensis.

Das ungenannte Bildniss soll den berühmten Arzt vorstellen. Er ist als Brustbild dargestellt, mit Perücke, Schnurrbart und faltenreichem Kleide und sieht seitwärts nach Rechts hin; seine Rechte hält die Kette mit dem Medaillon auf der Brust. Den linken Hintergrund füllt die Bibliothek aus; rechts steht oben: van Somer fecit.

H. 9″ 8‴, B. 9″.

9. Männliches Brustbild.

Der alte lachende Mann ist nach Rechts gekehrt, heraussehend und hat einen breitkrämpigen Hut, darin die Pfeife steckt; auf dem Halse sieht man ein schmales helles Tuch.

Der leere Unterrand ist schmal.

H. 4″ 5‴, B. 3″ 2‴.

10. Männliches Brustbild.

Der niederblickende Mann ist im Profil nach Links; er hat langes Haar und sein Mund ist halb offen.

H. 4″ 5‴, B. 3″.

11. Susanna im Bade.

Im Garten ist rechts im Vordergrund das Bassin, und am Fusse des gemauerten Piedestals, das eine mit Schlingpflanzen umgebene Urne trägt, sitzt Susanna nackt, mit den Füssen im Wasser und bedeckt sich schamhaft den Busen mit dem Kleide, während sich die Rechte gegen den einen lüsternen Alten wehrt, der sie mit der Linken am Kinn streichelt und mit der Rechten auf seinen Genossen zeigt, der unter einem Baume ein Kleid auf der Terrasse ausbreitet.

Im weissen Unterrande steht rechts: P. van Somer jn. et fe. et ex.

B. 9″ 1½‴, H. 6″ 11½‴.

12. Judith.

Kniestück. Die Heldin hält den Kopf des Holofernes mit der Rechten in die Höhe, mit der Linken das Schwert.

Im Unterrande steht rechts: P. V. Somer f.

H. 6″ 3‴, B. 4″ 9‴.

13. Tobias mit dem Engel.

(Nach Elzheimer.)

Der Engel, welcher mit dem voranschreitenden Knaben Tobias nach rechts wandert, legt die Linke auf die Schulter des sich umsehenden Knaben, der mit der Linken vor sich zeigt. Im Grunde ist Wald, rechts oben der Mond.

Im schmalen Unterrande steht links: Van Somer fec.

B. 9″ 6‴, H. 8″ 9‴.

14. Die Verkündigung.

(Nach N. Poussin [in der Gall. München].)

Die h. Jungfrau, im Profil nach Rechts, sitzt auf einem Kissen; ihr gegenüber steht der Engel, über ihrem Kopfe schwebt die Taube. 1676.

H. 9″ 11‴, B. 8″ 1‴.

(Andr. Nr. 96.)

15. H. Joseph mit dem göttlichen Kinde.

Ganze Figuren; der h. Patriarch geht rechts, in faltige Gewänder gehüllt, zum Vordergrunde und führt mit der rechten Hand den Knaben Jesus, der bedächtig einher schreitet. Der nächtliche Himmel ist gestirnt und links oben die Mondessichel sichtbar.

Links im schmalen Unterrande steht: Elshamer pinx.
Rechts: Van Somer fec.

W. Vaillant hat denselben Gegenstand in kleinerem Maassstabe dargestellt. (Nr. 86 m. Verzeichn.)

H. 8″ 9‴, B. 6″ 6‴.

16. Die Heilung des Gichtbrüchigen.

(11 Personen.)

Der Apostel, mit langem Bart, sitzt in der Mitte mit ausgebreiteten Händen und sieht auf den Lahmen herab, der rechts, auf Krücken gestützt, kniet. Links berührt ein knieendes Weib den Mantelsaum des Apostels; hinter derselben ist ein Lahmer sichtbar. Rechts im Rande sieht man eine Mutter mit ihrem Kinde und fünf anderen Personen, hinter welchen sich Säulen eines Gebäudes erheben.

Am Rande steht links unten: K. D. Jardyn Pinxit.
Rechts: Van Someren fecit.
In der Mitte: Jean Wits Excudit.

H. 11″ 5‴, B. 10″ 1‴.

I. Vor der Adresse.
II. Mit derselben.

17. Christus am Oelberge.

Der Heiland kniet fast in Vorderansicht, gegen Rechts gebeugt, mit gefalteten Händen auf dem linken Knie. Vor ihm, rechts, kniet ein Engel im Profil nach Links und macht ihn aufmerksam auf den zweiten Engel, der oben auf den Wolken rechts mit der rechten Hand den Kelch trägt. Hinter dem Heilande sind theilweise die schlafenden Jünger sichtbar und links im Grunde sieht man durch das Thor die Rotte, von einem Fackelträger geführt, eintreten.

Am Boden, nahe dem Stichrande, steht in der Mitte: P. van Somer jn. et f.

H. 4″ 8‴, B. 3″ 2‴.

18. Christus am Oelberg.

(Nach le Brun.)

Christus kniet en face auf beiden Knieen mit gefalteten Händen, gegen Links geneigt, wo ihn ein Engel unterstützt. Rechts oben schwebt der zweite Engel über Wolken, mit dem Kelche in der Linken. Links im Grunde sind die schlafenden Jünger. Unten in der Mitte steht: P. V. Somer fe.

Im Unterrande ist zu lesen: Pater! transeat a me hoc poculum non voluntas mea fiat sed tua.

Rechts: J. Smith ex.

Man sieht Spuren der Radirnadel.

H. 7″ 9‴, B. 5″ 9‴.

19. Christus und die zwei Jünger in Emaus.

Halbe Figuren. In der Mitte ist der Tisch sichtbar, darauf zwei Becher und eine Schüssel mit Speise. Links sitzt der Heiland im Profil nach Rechts und hat eben mit beiden Händen das Brod gebrochen. Hinter dem Tische sitzt in Vorderansicht der eine und rechts, im Profil nach Links, der andere Jünger und drücken durch ihre Handbewegung ihr Erstaunen aus. Auf der Bank links, auf welcher der Meister sitzt, sieht man verkehrt (hell auf dunklem Grunde) das Monogramm: Ƨ V Ꟊ.

Sehr selten.

B. 7″ 3‴, H. 5″ 6½‴.

20. S. Katharina.

Hüftenbild, fast in Vorderansicht. Die Heilige hat einen Schleier am Kopfe, der von einem breiten Heiligenscheine umflossen ist, lehnt sich mit der Rechten, welche eine Palme hält, auf das Rad; mit der Linken hält sie das Schwert.

Ohne Bezeichnung.

H. 3″ 6‴, B. 3″ 1‴.

21. Brustbild eines Dominikaners.

Er ist nach Links gewendet, sieht aber heraus und trägt einen Bart. Die Ecken sind abgerundet.

Im schmalen Unterrande steht links: Tintoret pin.

Rechts: van Somer fe.

I. Wie beschrieben.

II. Mit der Schrift um den Kopf: S. Carolus Borromeus (was aber durchaus falsch ist).

H. 9″ 10‴, B. 8″ 2‴.

22. Venus und Amor.

Beide sind damit beschäftigt, Pfeile glühend zu machen. Nach Nagler (Nr. 52) soll das Blatt, welches qu. 4⁰ und selten ist, die Inschrift haben: Veneris. Amor. Cupidinis. Favor. Oberhalb des Kamins befindet sich das Monogramm: P. S.

23. Der Friede.

Er wird allegorisch durch eine weibliche Gestalt dargestellt. Diese sitzt in ganzer Figur über einem aus Kanonen, Trommeln, Fahnen und anderen Kriegsgeräthschaften gebildeten Hügel, in Vorderansicht. Ihre Brust ist halb entblösst, mit der Linken hält sie ein Füllhorn mit Obst, mit der Rechten senkt sie die brennende (Kriegs-)Fackel.

In der Mitte des schmalen Unterrandes steht: PAX.

Rechts: P. V. Somer f.

H. 6″ 1‴, B. 4″ 6‴.

24. Der Sänger.

Der Sänger, in der Manier des Brouwer gezeichnet, ist in halber Figur und hat sein Gesicht im Profil nach Links gewendet, wohin auch in die Höhe das Auge gerichtet ist. Auf dem Kopfe trägt er eine Mütze, am Halse ein leicht gebundenes Tuch; der offene Mund scheint aus dem Blatt, das er mit beiden Händen hält, zu singen.

Im hellen Unterrande steht links: P. van Somer fe et ex a Paris.

Es giebt auch braune Drücke.

H. 4″ 5‴, H. 3″ 1‴.

25. Ein Krieger.

Brustbild, fast Profil nach Links, wohin der Blick gerichtet ist. Er trägt eine Eisenrüstung und starken Bart.

Im weissen Unterrande steht links: P. Van Somer fe.

Das Blatt ist eine gegenseitige Copie nach W. Vaillant. (Nr. 135 meines Verzeichnisses.)

Es gibt auch braune, sehr seltene Abdrücke.

H. 7″, B. 5″ 2‴.

26. Die Trinkstube.

Drei Personen. Kniestück. In der Mitte steht ein Fass, links sitzt der Bauer im Profil nach Rechts und hält mit der

Rechten den Krug; ihm gegenüber sitzt das alte Weib, welches mit der Rechten das hohe Glas hält; hinter ihr steht ein Mann mit der Pfeife.

Rechts oben steht hell: Van Somer fe.

H. 7″ 9‴, B. 6″*.

27. Zwei Mönche.

Kniestück. Der bärtige sitzt vorn, im Profil nach Rechts und hält über dem Knie einen Krug; hinter dem Tische erhebt der zweite, bartlose, mit der Rechten ein Weinglas und hält mit der Linken die Pfeife.

H. 9″ 10‴, B. 8″ 2‴.

28. Der Schläfer.

Derselbe sitzt in ganzer Figur auf einem Hügel, hat einen breitkrämpigen Hut, verbirgt die linke Hand im Wams und stützt sich auf die rechte.

H. 4″ 5‴, B. 3″ 2‴.

29. Die Musikanten.

(Nach Rembrandt.)

Gegenseitige Copie nach dem bekannten Blatte Rembrandt's B. 119. Die Thür mit der horchenden Familie ist links, der alte Spieler mit dem jungen Blasebalgspieler im Profil nach Links.

H. 5″ 1‴, B. 3″ 9‴.

30. Zwei Kinder.

Sie sind fast nackt; das eine sitzt links auf einer kanellirten Säule und hält eine Taube; das andere, rechts, neigt sich zu ihm. Im Grunde ist Landschaft.

Links unten steht: P. V. Somer fe.

H. 6″ 1‴, B. 5″ 3‴.

31. Der Zahnarzt.

Sieben Personen in ganzer Figur sind in einem Hofe versammelt, der links von ruinösen Mauern abgeschlossen ist. Der Kranke sitzt etwas gegen Links und ballt vor Schmerz beide Fäuste, da der Zahnarzt, der hinter ihm steht, seinen rechten Fuss auf einen Holzblock legt, ihm mit der Rechten

das Kinn hält und mit der Linken den Zahn reisst. Der Arzt hat einen Hut auf, dessen breite Krämpe theilweise aufgestülpt ist. Zuschauer sind links. Vorn ein Knabe mit Hut, etwas vom Rücken gesehen, im Hintergrund scheint eine Mutter mit ihrem Knaben gleichfalls des Arztes Hülfe zu brauchen und rechts, hinter dem Tische, sitzt ein Weib und mehr zurück ein Mann, der nur theilweise sichtbar ist.

Das Bild ist sehr dunkel gehalten und nur einzelne Lichtpunkte grell hervorgehoben.

H. 10″ 2‴, B. 7″ 5‴.

I. Wie beschrieben (k. k. Bibliothek in Wien und Amsterdam).
II. Im schmalen Unterrande steht rechts: van Somer fe.

Register.

Die Harzen-Commeter'sche Kupferstich- und Handzeichnung-Sammlung

in der Kunsthalle in Hamburg.

Diese vortreffliche Sammlung konnte infolge einer Testamentsbestimmung des Herrn Harzen erst nach Vollendung einer zu erbauenden Kunsthalle vom Notariatssiegel befreit und dem Staate übergeben werden. Erst im Laufe dieses Sommers (1869), also über 6 Jahre nach Harzen's Tode war dies möglich; viel zu spät für die Ungeduld der hiesigen Liebhaber, aber leider auch zu spät für die Herausgabe eines ausführlichen raisonnirenden Berichts über dieselbe, die mein verstorbener Freund Rud. Weigel beabsichtigte und von welcher ich die Redaction übernehmen sollte. Ist's auch hiermit nun nichts mehr, so hat die Sammlung während ihres langen Verschlusses in keiner Weise gelitten, und hielt Herr Weigel sie damals einer nähern Besprechung werth, so ist sie es auch noch jetzt. Da ich nun mit der Ordnung und Einrichtung derselben betraut bin, will ich versuchen, ob sie Interessantes und Bemerkenswerthes genug bietet, um eine Bekanntmachung in diesen Blättern zu rechtfertigen.

Erster Artikel.

Die älteren italienischen Kupferstiche bis auf M. A. Raimondi.

Baccio Baldini und Sandro Botticelli.

Man hat versucht, die Werke dieser beiden gleichzeitigen und engverbundenen Künstler zu sondern, aber wie uns scheint mit vieler Willkür und wenigem Glück. Keins ihrer Blätter trägt irgend ein Zeichen ihres Urhebers, und die wenigen authentischen Nachrichen über sie bringen kein Licht in die Sache. Bartsch, Passavant u. a. haben deshalb diese unnütze Arbeit auch gar nicht unternommen, und wir verzeichnen in Folgendem ebenfalls die Werke beider ungetrennt.

1. Der Tod des Orpheus. Dies Blatt stammt aus der Sammlung Riccardi in Florenz und wird zuerst von Ottley in seinem Inquiry I. p. 403 als ein „beautiful little print“ und

wahrscheinliches Unicum beschrieben. Vermuthlich befand sich das Blatt damals in der Sammlung Sykes, mit der es 1824 in öffentlicher Auction für 63 Pfd. Sterl. verkauft wurde. Wahrscheinlich kam es damals noch nicht in Harzen's Besitz. Passavant V. p. 47 beschreibt das Blatt, ohne es gesehen zu haben, nach Ottley, und giebt auch wie dieser das über der Hauptgruppe befindliche Zeichen wieder, vergisst aber das englische Maass zu reduciren. Das Blatt ist nämlich 7″ 10‴ breit und 5″ 2‴ hoch. Die Composition besteht aus vier Figuren: zwei Mänaden, die mit erhobenen Keulen auf den am Boden liegenden Orpheus losschlagen, und einem davon eilenden Knaben. Es ist sehr sauber gestochen, ganz in der Manier der alten venetianischen Taroc-Karten, besser gezeichnet als die meisten Blätter dieser Künstler, namentlich als die zum Dante, und sehr glücklich abgedruckt. Beim ersten Anblick des Blattes fiel es uns auf, dass zwei Figuren desselben auch in dem grossen Satyr, oder der Eifersucht von A. Dürer vorkommen, und wir fingen an, ganz ernstlich die Frage zu ventiliren: Wer ist hier der Copist?

Baldini's Thätigkeit fällt zwischen 1460—1480, und das Dürer'sche Blatt konnte nicht vor 1490 (nach Hausmann sogar erst nach 1505) entstanden sein. Es blieb uns also nichts übrig, als Dürer zum Copisten eines italienischen Stiches zu machen. Wenn wir uns ein wenig dagegen sträubten, so hatte das seinen Grund vorzüglich darin, dass wir hundert Fälle vor uns hatten, wo Dürer'sche Blätter von gleichzeitigen Italienern copirt worden waren, aber kaum einen einzigen vom Gegentheil. Dabei erschien uns der Knabe, der in beiden Blättern vorkommt, so echt Dürerisch, dass wir schon seinetwegen den deutschen Künstler für den echten Vater des Bildes gehalten hatten. — Da stiessen wir beim Abstempeln der Sammlung auf eine Capital-Zeichnung von Dürer, die auf einmal die ganze Composition, soweit sie figürlich ist, als seine Erfindung documentirte. Diese Zeichnung, deren schon Hausmann erwähnt (Albrecht Dürer etc. Einleitung p. 10) ist vortrefflich in Feder ausgeführt, trägt die Jahreszahl 1494 und unterscheidet sich von dem italienischen Stich ausser durch ihre Grösse (die Figuren messen ca. 5 Zoll), nur durch die landschaftliche Umgebung und durch die Lyra im Vordergrunde, an deren Stelle der Stich eine Guitarre hat. Die Landschaft hat aber der Italiener ganz verändert. In der Zeichnung erhebt sich nämlich hinter der Hauptgruppe ein hohes Bouquet von Bäumen und Sträuchern; in diesen hängt ein offenes Buch und ein Banderol mit einer Inschrift, während

im Stich hier ein steiler, mit einem befestigten Orte gekrönter Felsen steht.

Konnte Baldini demnach nicht wohl der Stecher sein, so hatte dagegen Botticelli, da er erst 1515 starb, Zeit genug dazu. Sollten indessen die venetianischen Spielkarten, mit denen wir vorhin das Blatt verglichen, von Marco Zappo herrühren (siehe weiter unten), so könnte man auch diesem, dessen Thätigkeit sich bis 1498 nachweisen lässt, das Blatt zuschreiben.

2. Die Bekehrung Sauls. Dies ist eins der bedeutendsten Blätter unserer Künstler und erinnert in der Ausführung stark an die Stiche zum Monte sancto di dio. Der hl. Saulus (er ist bereits mit dem Heiligenschein geschmückt) liegt im Vordergrunde, fast in der Mitte des Blattes auf dem Rücken, hebt die Linke empor und hat die Rechte an dem neben ihm liegenden Schwerte. Seine Begleiter entfliehen nach allen Seiten; der berittene Theil derselben meist durch ein Felsenthor links. Ebenda liegt im Grunde ein kleiner befestigter Ort mit vielen Thürmen, und hinter diesem erhebt sich der Golgatha-Hügel mit den drei Kreuzen. Eine zweite Veste füllt den Mittelgrund rechts, und hier sieht man zugleich den Heiligen einem sehr kleinen Zuhörerkreis predigen. Oben in Wolken, fast in der Mitte des Blattes schaut Christus in halber Figur von Engeln und einer Glorie umgeben auf den Heiligen herab. Die Schlagschatten fehlen fast gänzlich. Höhe 12″ 5‴, Br. 17″ 9‴ (?).

3. 15 Blätter Scenen aus dem Leben Jesu und seiner Mutter. Bartsch beschreibt diese Folge unter Nicolo da Modena, Heinecken und Ottley legen sie dem S. Balticelli, und Passavant sogar dem Philippo Lippi bei, freilich mit einem (?). Unsere Sammlung enthält das Werk in einem abscheulich schlechten Exemplar: angemalt, auf Leinen geklebt, rissig und defect; aber dagegen in einer Vollständigkeit, die bis jetzt ganz unbekannt zu sein scheint. Die 15 Blätter fallen nämlich in 3 Reihen, in jeder also 5, über einandergelegt, die durch Zwischenstücke getrennt und zugleich eingerahmt werden. Diese Zwischenstücke sind:

a) 6 verzierte Candelaber. Ueber dem ziemlich hohen Fuss erhebt sich zunächst eine runde Vase, und über dieser der flammende Leuchter.

b) 6 dergl. den vorigen ähnlich. Hier ist die Vase mit einem Stierschädel verziert.

c) 6 dergl. Statt der Vase sieht man hier aus einer runden Schale zwei, in Weiberköpfen endigende Schnörkel sich erheben.

Diese 18 Stücke sind bestimmt, die Blätter jeder Reihe zu trennen; sie sind deshalb eben so hoch wie diese und 1″ 9‴ breit. Um aber auch die ganzen Reihen von einander zu trennen, sind

d) 10 Friese von der Breite der Hauptblätter und 1″ 9‴ hoch, und

e) 10 Rosetten, 1″ 9‴ im Quadrat, vorhanden. Die Friese enthalten geflügelte Frauengestalten, durch Festons verbunden, und die Quadrate ein verziertes Rund von Schnörkeln umgeben. Sämmtliche Zwischenstücke sind von derselben Arbeit wie die Hauptblätter, und das Ganze bildet zusammengelegt dieses Tableau:

Oben.

4. Die Propheten. B. 1—24. Wir besitzen von dieser Folge 15 Blätter im zweiten*) und 7 Blätter im dritten Abdrucke. Von den alten Copien dagegen, die man dem Botticelli speciell zuschreibt, ein complettes Exemplar mit den Versen. Es wurde, wir wissen nicht in welcher englischen Auction, für 31 £ 10 *s.* erstanden.

5. Die drei Kupfer zum Monte Santo di dio. B. 57—59, mit dem Werke in einem vortrefflichen Exemplar.

6. Die Sündfluth. B. unter den Anonymen XIII. p. 71 Nr. 3. Es giebt von diesem Blatt zwei verschiedene Abdrücke. Wir besitzen beide. Der zweite ist in allen Theilen retouchirt, namentlich sind viele Schlagschatten hinzugesetzt. So ist z. B. die Stelle des Flosses, in der Mitte des Blattes, zwischen den Armen und Beinen des gegen links darauf knieenden Mannes, ganz weiss im ersten Drucke, im zweiten mit schrägen Strichen ausgefüllt. Auch ist der Himmel durch viele starke, kurze, wagerechte Strichlagen gewölkt, während er im ersten Druck ziemlich einförmig erscheint. Aus der von B. gegebenen Beschreibung muss man schliessen, dass in der Luft sich 2 blasende Köpfe befinden, es sind aber deren 6.

Die von B. beschriebene Copie ist sicher eine Wiederholung, von der es aber wahrscheinlich ebenfalls 2 verschiedene Abdrücke giebt. Wir besitzen den ersten, der eben so fein gestochen ist, wie das sog. Original, und B. kannte vermuthlich nur den zweiten, retouchirten, denn erst dieser hat die von ihm angegebene Inschrift: Arche Noe. Ein Copist würde sich auch schwerlich eine solche Versetzung der einzelnen Episoden erlaubt haben, und darin besteht nicht einmal die Hauptabweichung. Dieses ist ein breiter Gürtel, zwischen Luft und Wasser, der den Regen vorstellt, und im ersteren Blatte fehlt, wo sich dann die beiden Elemente unmittelbar berühren.

Unsere Sammlung besitzt die wahrscheinliche Originalzeichnung zu diesem Stich. Sie stammt aus der Sammlung Woodburn und galt auch dort für ein Werk des Botticelli.

---

*) Wenn B. sagt, dass die Blätter oben rechts nummerirt seien, so ist dies nur theilweise richtig. In unserm Exemplar sind z. B. die Nrn. 1, 5, 9 u. s. w. oben links nummerirt; auch stimmen die Zahlen durchaus nicht mit der Reihenfolge bei B. — Von Amos, B. 15, existirt eine sehr gute moderne Copie, nach dem ersten Abdrucke; und von demselben Propheten aus der Folge der alten Copien (die aber gänzlich vom Originale abweicht, was B. vergessen hat zu bemerken) eine dergl. Wahrscheinlich sind beide von Lödel gestochen. Die Platten sind in unserm Besitz.

Sie ist in Feder auf Pergament gezeichnet, leicht, aber sehr sorgfältig in Sepia lavirt und überhaupt von einer Schönheit, die die des Stiches weit übertrifft.

7. Die Vignetten zum Dante von 1481. Wir besitzen das Buch selbst, aber nur mit 2 Kupfern; ausserdem aber noch 6 derselben.

8. Die Himmelfahrt der Maria. B. unter den Anonymen p. 86 Nr. 4. hat vergessen zu bemerken, dass dieser bedeutende Stich, der gewöhnlich auch dem Botticelli zugeschrieben wird, aus 2 Blättern besteht. Leider ist bei unserm, sonst sehr vortrefflichen Exemplar das untere Blatt mit den Aposteln bedeutend verschnitten. Das obere misst dagegen in die Breite 20″ 9‴ (bei B. nur 20″ 3‴?).

9. Die Anbetung der Könige. Maria mit dem Kinde sitzt rechts vor einer Strohhütte, aus welcher, hinter ihr, ein Ochs und ein Esel hervorschauen. Einer der Könige liegt tief niedergebückt und küsst dem Kinde den Fuss. Zahlreiches Gefolge, theils zu Pferde, füllt das Blatt bis zum linken Rande. Vorn, rechts, sitzt Joseph; weiter gegen links saufen 2 gekoppelte Hunde aus einer Wasserlache, ein dritter liegt links, und zwischen ihnen sitzen 2 aneinandergekettete gefleckte Hunde. Br. 14″ 9‴, H. 9″ 9‴. Zani II. 5. 154 weist schon bei der Beschreibung des Blattes auf Botticelli hin und glaubt, dass es wohl das von Vasari erwähnte Bild sein könnte, welches er für die Kirche Sta. Maria Novella malte, und welches in den hl. Königen die Porträts der Medici wiedergiebt. (Nach der Förster'schen Uebersetzung II. 2. p. 239.) Unser Exemplar ist in unwesentlichen Theilen stark restaurirt.

10. Die Königin von Saba besucht den König Salomo. Dieser empfängt sie in der Mitte des Blattes am Eingange eines grossen Säulenbaues, der nach Zani II. 3. 347 die Inschrift: Templum Salomonis haben soll.*) Reiche Composition von „circa 117 Fig. 4 Cavalli, 9 Cani, un Uccello, e 8 Statue", wie Zani sagt. Unter den Figuren bemerken wir vorn links einen Krieger, der mit der Rechten einen Spiess auf die Erde stützt und mit der Linken ein fast von hinten gesehenes Pferd am Zaume zu führen scheint, und etwas weiter nach rechts zwei Männer, welche mit einander sprechen (einer vom Rücken gesehen) und von welchen einer 2 Hunde an der Leine hält. Wir erwähnen gerade diese beiden Gruppen, weil sie sich, nebst anderen Kleinigkeiten, in der Anbetung der Könige Nr. 9

*) Da diese unserm Exemplar fehlt, werden wir wohl einen ersten Druck besitzen.

wiederholen, was jedenfalls für einen gemeinschaftlichen Erfinder beider Blätter spricht. Br. 16″ 1‴, H. 10″ 9‴.

11. Die Predigt des Fra Marco da Monte Santo Maria in Gallo. Bartsch beschreibt das Blatt XIII. p. 88 Nr. 7, irrt aber wahrscheinlich, wenn er es eine Copie nach einem alten Stiche nennt. Vergl. Ottley, An Inquiry p. 425 etc. Die Jahreszahl 1632 bezieht sich nur auf den erneuten Abdruck der alten Originalplatte. Unsere Sammlung besitzt das Blatt im Abdruck vor und mit der Unterschrift. Der erstere ist voll Rostflecken (ein sicherer Beweis für das Alter der Platte), die dann im zweiten, mit der Schrift, weggeputzt sind. Uebrigens ist ausser der Schrift: Septem etc. auch noch in der linken untern Ecke ein Wappen eingestochen, dessen auffallenderweise nirgends Erwähnung geschieht.

Eine in Holz geschnittene Copie mit Auslassungen und Veränderungen finden wir soeben in dem Werke: da frate marco dal Monte Sancta Maria in Gallo — Libro delli comandamenti di dio del testamento vecchio etc. Firenze M.CCCCLXXXIIII. Br. 5″, H. 7″ 5‴. Ueberschr.: Figura della uita eterna etc.

12. Das jüngste Gericht. Bartsch unter Nic. da Modena 23. Unser schönes Exemplar hat vollen Plattenrand und misst in die Breite 18″ 2‴.

13. Der Triumph des Todes, einer der Triumphe des Petrarc. B. ebenda Nr. 41. Beschädigt.

Marco Zoppo. (?)

Harzen legte diesem Meister die folgenden Blätter bei. Wir finden keine Gründe dagegen, obgleich, wir müssen es gestehen, auch keine dafür.

1. Giuoco di Tarocchi. Wir besitzen von diesen, von B. als Copien, sonst aber ziemlich allgemein als die Originale angenommenen Karten ein completes Exemplar in 50 Blättern. Ueber die Hälfte derselben hat einen ³/₄ bis 1zölligen Papierrand, und fast alle haben in den Gewandrändern, den Verzierungen etc. die matte Vergoldung wie in dem Exemplar der k. k. Sammlung in Wien, welches übrigens nur in 33 Blättern besteht. In unserm Exemplar zeigt jedes Blatt oben und unten an beiden Seiten ein Loch in der Platte. Wir vermuthen, dass die Platten dadurch auf eine Unterlage befestigt und mit dem Reiber abgedruckt wurden. Ferner ist die Vergoldung dadurch bewirkt, dass man die zu vergoldenden Stellen mit bräunlicher Farbe vorstrich und, ehe diese trocknete, mit Goldsand bestreute.

Es wäre interessant zu erfahren, ob das Wiener Exemplar hierin dem unsern gliche.

2. 6 Blätter derselben, aus der von B. für original gehaltenen Folge.

3. 1 Blatt aus der spätern, dem Ladenspelder zugeschriebenen Ausgabe. Vielleicht stach Ladenspelder nur die Blätter, die seinen Namen oder sein Zeichen tragen; der vor uns liegende Mercurio ist nicht von ihm.

Antonio Pollajuolo.

1. Herkules, der den Antheus erdrückt. B. 1.
2. Der Kampf der Gladiatoren. B. 3.

Francesco Squarcione

nach Zani's Interpretation des Monogramms S E, dem aber zur Genüge widersprochen ist.

Die Erscheinung des Giovedi grasso in der Gestalt eines alten Weibes. Passavant beschreibt das seltene Blatt zweimal: I. p. 240 ganz falsch, und V. p. 117 beinahe richtig. Das fleischlose Unterbein mit dem kleinen Huf, welches die Alte in die Höhe hält, scheint wesentlich zu dem Spektakel zu gehören. Wir besitzen eine italienische Zeichnung von 1592, wo dieselbe Scene dargestellt ist, aber figurenreicher und ganz anders componirt, wo aber die umtanzte Alte ein ebensolches Schafbeinchen in die Höhe hält. — Die Copie von D. Hopfer, B. 73, ist eine sehr freie Uebersetzung des Blattes ins Deutsche. Die Frau trägt statt des trocknen Beines einen Weinkrug: die übrigen Figuren sind stärker karrikirt, eine ist ausgelassen, eine andere hinzugesetzt etc.



Martino da Udine.

(Siehe Kunstblatt 1853, p. 195 etc.)

1. Die Pieta. Von Bartsch nur nach Lanzi und Zani erwähnt.

2. Der Triumph des Mondes. Nach Bartsch Nr. 3: La puissauce de l'Amour. Erster Druck.

3 u. 4. Geometrische Körper. Kunstblatt 1953, p. 245, Nr. 6 und 7. Uns scheint aber, besonders Nr. 6, durchaus nicht geritzt, sondern gestochen.

Girolamo Mocetto.

1. Judith mit ihrer Magd. B. 1. Schöner Druck mit dem Baum, nebst der etwas kleineren Copie, die man dem A. Venetiano zuschreibt.

2. Die schlafende Quell-Nymphe (Amymone?) mit den 2 Satyrn und dem (unbärtigen) Neptun. B. XIII. p. 114 Nr. 11. Siehe auch F. Bartsch, die Kupferstichsammlung in Wien p. 35 Nr. 345.

3. 4 Blätter zu „de Nola" von A. Leone. In künstlerischer Hinsicht ganz unbedeutend. Passavant V. p. 138.

Dominico Campagnola.

Kupferstiche.

1. Die Auferstehung Christi. B. 2.
2. Die Himmelfahrt der Maria. B. 4.
3. Das Gefecht im Walde. B. 10.

Holzschnitte.

4. Die Landschaft mit dem hl. Hieronymus. B. 2. Von der Schrift in der untern rechten Ecke scheint uns nur das Wort „Dominicus" echt. Das folgende Wort, bei B.: Campag. und auf unserm Exemplar: Campagnola, scheint mit Tusche hinzugefügt. Das Blatt ist übrigens, wie die beiden folgenden, von Boldrini geschnitten und gehört richtiger unter jenen Meister.

5. Die Landschaft mit dem hl. Johannes. Er sitzt vorn in der Mitte des Blattes auf einem Stein, fast vom Rücken gesehen und wendet sich gegen den linken Hintergrund, wo seine Zuhörer auf dem Jordan in Schiffen zu ihm kommen. Im Schatten an einem Stein in der Ecke rechts steht, nicht sehr deutlich: D. C., und in der Ecke links: Nich° B. V. T., wonach Passavant V. 172. 5 zu corrigiren.

6. Landschaft, wo in der Mitte des Vordergrundes ein Alter liegt, der die Mandoline spielt; neben ihm hockt seine Frau, die Linke auf seine Schulter legend. Im Mittelgrunde links neben einer alten steinernen Brücke bemerkt man 2 Figuren. Ohne Bezeichnung. Br. 14″ 3‴, H. 9″. Wir fanden das Blatt nirgends bemerkt. Es stammt mit den beiden vorhergehenden aus der Sammlung Buratti.

Giulio Campagnola.

1. Christus und die Samariterin am Brunnen. B. 2.

2. Der Astrolog. Bekanntlich beschreibt B. das Blatt unter Nr. 8 irrthümlich von der Gegenseite; Passavant V. p. 165 dagegen richtig. Wir besitzen es in zwei verschiedenen Abdrücken. Im zweiten steht unten in der Composition: „Ludouicus Longus Mathesis professor‘, und oben in der Luft: 193, die Jahreszahl 1509 auf dem Globus ist in 1569 verändert. Retouchirt ist das Blatt, welches inzwischen als Illustration gedient haben mag, nicht; wohl aber schwächer im Druck.

3. Der hl. Hieronymus sitzt im Vordergrunde einer Landschaft auf einem Erdhügel und liest. Er ist ganz en face gesehen, hält das Buch mit der Linken und schlägt mit der Rechten die Blätter um. Im Grunde links ist ein kleines Gehölz, worin man 2 Figuren unterscheidet. Zwischen diesen und dem Heiligen wandelt dessen Löwe, und über diesen hinaus erhebt sich über dem Meeresspiegel eine Kirche. Im Grunde rechts sieht man ein grosses Gebäude mit einer Wassermühle. H. 4″ 9‴, Br. 4″ 4‴ ohne die Marge.

Wahrscheinlich ist dies dasselbe Blatt, welches Passavant unter D. Campagnola Nr. 21, dann aber ziemlich unrichtig, beschreibt. Er giebt auch zu, dass es von Mocetto sein könnte. Im Catal. Evans und bei Cicognara gilt es für B. Montagna. Dies alles kann uns aber nicht bewegen, von unserer Meinung abzugehen.

Andreas Mantegna.

1. Die Geisselung Christi. Wir besitzen das Original mit dem getäfelten Fussboden und die Copie (?) mit dem zerklüfteten Terrain. Die Meinungen über diese beiden Blätter gehen bekanntlich weit auseinander. Zani hält das letztere, Bartsch und Passavant das erstere, Harzen beide für original. Nach des Letzteren Meinung soll sogar das Blatt mit dem zerklüfteten Fussboden das ältere (wahrscheinlich weil das vollendetere) sein. Wir sind anderer Meinung, und zwar aus folgenden Gründen: In dem Blatte mit dem getäfelten Fussboden verlaufen die Schattenstriche feiner, während sie im andern Blatte ziemlich stumpf abbrechen. Links, hinter dem gefesselten Christus, steht ein Mann, der mit seiner Ruthe eben zum Schlagen ausholt, und hinter diesem eine zweite Figur. Diese beiden werfen einen Schatten hinter sich, der dort eine

Wand voraussetzt. Im andern Blatte ist dieser Schatten getreu mitgestochen, obgleich dort keine Wand, sondern eine weite, offene Landschaft angebracht ist. Diesen Unsinn konnte nur ein Copist begehen.

Die Grablegung, B. 2, stammt aus der Sammlung Buratti, wo das Blatt (sowie bei Zani und Passavant) für das Original galt. Da wir keine Gelegenheit haben, beide Blätter zu vergleichen, wollen wir bei der Annahme von Bartsch bleiben und unser Exemplar zu J. A. da Bresse legen. Wir besitzen auch noch eine ziemlich moderne Copie von etwas magerem Stich; vielleicht die von Passavant unter D. erwähnte.

2. Die Grablegung. B. 3. Oben etwas verschnitten.

3. Die Kreuzabnahme. B. 4. Auch dies Blatt kommt aus der Sammlung Buratti.

4. Christus in der Unterwelt. B. 4. Ebendaher. Hierbei die originalseitige Copie; vielleicht die von Zani und Passavant erwähnte. Ihr fehlen unter andern die vielen Stichelglitscher des Originals, z. B. an der erleuchteten Seite des Kreuzes etc. Wir möchten das Blatt für eine Arbeit des J. A. da Brescia halten.

5. Der auferstandene Christus zwischen den Heiligen Andreas und Longius. B. 6

6. Der Schmerzensmann. B. 7.

7. Maria mit dem Kinde, B. 8, mit dem Heiligenschein.

8. Der römische Senat im Triumphzuge. B. 11.

9. Die Elephanten im Zuge. B. 12.

10. Die Soldaten mit den Trophäen. B. 13.

11. Dasselbe von der Gegenseite. B. 14. In seltenem Exemplar mit dem verzierten Pilaster rechts.

12. Herkules bekämpft die Hyder. B. 15.

13. Herkules und Antheus. B. 16.

14. u. 15. Kampf der Tritonen und Meergötter. B. 17. 18. Von diesen beiden Blättern haben wir auch Copien wie von Nr. 4.

16. Das Bacchanal bei der Kufe. B. 19.

17. Das Bacchanal mit dem trunknen Sylen. B. 20.

Marcello Fogolino.

Von diesem Meister, von dem jedes Blatt ein Unicum zu sein scheint, besitzen wir ein noch unbeschriebenes. Im Vordergrunde einer kleinen Landschaft steht links neben einem Baumstamm ein nackter Mann, fast vom Rücken gesehen, und hält in seiner ausgestreckten Rechten eine Tafel mit dem Zeichen

M. F. an einem Bande. Im Grunde rechts sieht man eine Anhöhe, und an deren Fuss einen befestigten Ort, zu welchem eine Bogenbrücke führt. Br. 2″ 11‴, H. 3″ 1‴.

Altobello de Meloni.

1. Vier geflügelte Knaben machen Musik. Der, welcher links steht, bläst den Dudelsack und trägt eine Chemise; die übrigen sind nackt. Der zweite spielt die Guitarre etc. Br. 6″ 2‴, H. 5″ 10‴. Dies schöne Blatt wurde in der Syke'schen Auction für 31 £ 10 *s.* erstanden.

2. Vier ähnliche Knaben, drei mit bekleidetem Oberkörper, tanzen. Der am Rande links ist ganz nackt und trägt in der Rechten eine Tafel mit:

ALTOBELO.
V. F.

Br. 6″ 3‴, H. 5″ 6‴. Dies Blatt kostete dem letzten Besitzer 26 £ 5 *s.*

Giov. Battista del Porto.

(I. B. mit dem Vogel.)

1. Leda mit ihren Kindern. B. 4. Schöner erster Druck. Aus der Sammlung des Herzogs von Buckingham.

2. Der Triton mit seiner Familie. B. 5.

3. Der hl. Georg befreit die Prinzessin. Passavant 13. Schöner Druck aus der Sammlung Benedikt XIV.

4. Die auf Trophäen sitzende Roma. Passav. 7.

5. Der hl. Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus dem Fuss. Holzschnitt. B. 1.

Nicoleto da Modena.

1. Die Geburt Christi in einer grossen Ruine. B. 4.

2. Johannes der Täufer in baumreicher Landschaft. B. 30.

3. Das Loos der bösen Zungen. B. 37.

4. Ein Triton führt ein Seepferd, auf dessen Schweif ein Knabe sitzt, nach links. Der Knabe ist bekränzt, hält in seiner Rechten zwei verbundene Zweige und in seiner Linken ein Flambeau. Links, hinter dem Kopf des Pferdes, erhebt sich ein alter Baumstamm, an dem eine Tafel hängt mit der Inschrift: N. M. Passav. 97 lässt irrthümlich die Figur sich nach rechts bewegen. H. 5″ 11‴, Br. 4″. Dies Blatt gleicht

in der Arbeit ganz dem vorhergehenden. Es stammt aus der Sammlung Buckingham und ist von Hopfer copirt. B. 27.

5. Der hl. Rochus in einer Ruine sitzend. B. 28 als „St. Jacques le majeur“.

6. Der römische Ritter in der Ruine. B. 60.

7. Das Ornament mit dem Urtheil des Paris. B. 54.

8. Desgl. mit den gefesselten Männern. B. 56.

9. Desgl. mit Victoria Augusti. B. 57. Diese 3 Blätter kamen aus der Sammlung Buckingham.

10. Die Grablegung nach A. Dürer. Bartsch beschreibt das Blatt unter M. Anton. Raimondi Nr. 646, hat aber die, wie es scheint absichtlich, unterdrückte oder vielmehr überdeckte Bezeichnung übersehen. Sie steht in der linken untern Ecke: N°.I.R.O.

11. St. Franziskus empfängt die Stigmata. Er kniet vorn rechts, nach links gewandt, wo oben der Gekreuzigte erscheint. Links unten der Begleiter des Heiligen in halber Figur, in der Rechten ein Buch und die Linke über den Kopf haltend. Hinter dem Heiligen erhebt sich ein überhängender Felsen mit einer Kirche, neben derselben, am rechten Rande des Blattes, wird ein Krieger von einem Hunde angebellt. Im Mittelgrunde links sieht man 3 Hasen, und weiter hinaus eine Landschaft mit Wasser, viereckigem Thurm und grosser Brücke. Das Blatt hat einen Rahmen, der oben und unten je 3 und an den Seiten je 5 schneckenförmige Gewinde zeigt. Höhe ohne Rahmen 8″, Breite 5″ 3‴. Der Rahmen ist 5‴ breit.

Das Blatt ist von fremder Hand retouchirt. Nach dem, was man noch vom Original sieht, muss man die Möglichkeit zugeben, dass es ein Werk unseres Meisters sein könnte, eine Ueberzeugung, davon kann man aber nicht gewinnen. Es hat wahrscheinlich als Titelkupfer zu einem Werke über das Leben des Heiligen gedient.

D. Bramante.

Wir schreiben nicht ohne Zögern diesen Namen nieder, weil wir von vornherein über die Authenticität unseres Blattes in Zweifel sind. Grosse palastähnliche Gebäude. Links Halle mit runden jonischen, rechts desgl. mit viereckigen Säulen. In der Mitte ein gewölbtes Thor etc. Oben in der Luft in der Mitte: BRAMANTI AR
CHITECTI
OPUS
Br. 13″ 5‴, H. 9″ 3‴. Passav. V. 177? 178?

Pietro Bonaccorsi (Pierino del Vaga).

1. Ein Bacchanal von 13 nackten Männern und Weibern und einem Knaben. Rechts hält ein Mann in der ausgestreckten Rechten eine Vase und gegen links ein stehendes Weib mit beiden Händen ein grosses Gefäss mit Früchten empor. In der untern rechten Ecke ist eine dreieckige Tafel mit der Inschrift: P V I
Ǝ T.

Die Technik des Blattes ist schwer zu erklären. Ursprünglich ist es radirt oder gestochen, doch gleichen die Taillen theilweise Kreidestrichen. Dann ist eine Art Tuschton hineingebracht, so dass man versucht ist, wirkliches Eintuschen zu vermuthen. Die Zeichnung erinnert stark an die Götterliebschaften, die Caraglio nach unserm Meister gestochen hat. Das köstliche und enorm seltene Blatt — man kennt nur noch ein verschnittenes Exemplar im Pariser Museum — stammt aus der Sammlung Buckingham; es ist 16″ 11‴ breit und 10″ 6‴ hoch.

Benedetto Montagna.

1. Das Opfer Abraham's. B. 1. Oben verschnitten etc.
2. Maria mit dem Kinde. Halbfigur. B. 7.
3. St. Hieronymus in der Landschaft. B. 13. Nicht schön.
4. Derselbe unter einem Felsgewölbe. B. 14.
5. Die Satyrfamilie. B. 17.
6. Der Hirtenknabe. B. 27. Nebst alter gegenseitiger Copie.
7. Der Jüngling beim Palmbaum. B. 28. Mit der Adresse.
8. Der Orientale in einer Landschaft. Passav. 54.
9. Die Familie am Brunnen. B. 29.
10. Eine Familie mit zwei Kindern in einer Landschaft. Passavant beschreibt unter Nr. 56 das Blatt etwas abweichend. Auf unserm Exemplar ist keine Wiege, dagegen vorn rechts eine Guitarre. Das Zeichen fehlt ebenfalls, doch könnte das oben gestanden haben, wo, nach Passavant's Angabe, dem unsrigen 1 Zoll fehlt.

Zoan Andrea (Vavassori) und Giov. Ant. da Brescia.

Duchesne's Meinung, der auch Harzen beistimmte, dass nämlich die oben genannten Meister Eine Person seien, ist von Passavant V. p. 80 mehr widersprochen als widerlegt

worden. Legt man eine grössere Anzahl Blätter beider Künstler neben einander, so ist man freilich geneigt, dieselben eher Dreien zuzuschreiben als Einem; allein bei vielen Blättern würde man doch, ohne vorgefasste Meinung und ohne leitende Autorität, zweifelhaft sein, welchem der Meister es beizulegen sei. Wir behalten uns ein genaueres Eingehen auf die Werke beider (?) Meister vor und verzeichnen hier nur ihre Blätter ohne kritische Sonderung.

1. Die Grablegung nach A. Mantegna. B. 3.

2. Maria mit dem saugenden Kinde im Vordergrunde einer Landschaft, auf verziertem Sessel. H. 5″ 9‴, Br. 5″ 6‴. Aus der Sammlung Sykes und Esdail, wo es für B. Montagna galt.

3. Christus vor Pilatus. Nullam causam etc. B. 2.

4. Stehende weibliche Figur, den rechten Arm auf einen Baumstamm gestützt, um welchen sich unten eine Schlange windet. Rechts am Boden liegt ein Helm, daneben Schild und Harnisch. H. 5″ 6‴? Br. 3″ 9‴. Passavant G. A. d. Brescia 49.

5. Amor auf einem Bock reitend, von Satyrn geführt. B. 11.

6. Grosse Allegorie in 2 Blättern. B. 16 und 17. Unser vortreffliches Exemplar stammt aus der Sykes'schen Sammlung. Wir besitzen auch eine originalseitige Copie.

7. Die vier tanzenden Frauen. B. 18.

8. Die Ornamente. 12 Blatt. B. 21—32.

9. Grosses Ornament auf einem Wagen. Pass. 51.

10. Eine Vase ohne Henkel und Deckel; um den Hals ein Gürtel und am verzierten Bauch ein geflügelter Löwenkopf. H. 3″ 1‴, Br. 2″ 2‴?

Giov. Ant. da Brescia.

1. Die Grablegung nach A. Mantegna. B. 2.
2. Die Geisselung, in gewölbter Halle. 1509. Pass. 29.
3. Der römische Senat im Triumphzuge, nach Mantegna. B. 7.
4. Die Elephanten im Zuge. B. 8.
5. Herkules und Antheus. Nach Mantegna. B. 13.*)
6. Dieselben, anders. Nach dem Stich des Mant. B. 14.
7. Der hl. Hieronymus schreibend im Zimmer. Links am Fenster hängt sein Hut. Passav. 36.

*) Nebst der von B. angegebenen Copie ohne Namen und einer zweiten von 1542, wo der Stich einem rohen Holzschnitt gleicht.

8. Der verlorene Sohn im Unglück. Copie nach A. Dürer. B. 28. Passav. 31.

9. Die Frau, welche eine Pflanze begiesst. B. 21. Theilweise ausgeschnitten.

Robetta.

1. Die Anbetung der Könige. B. 6. Nach einem Gemälde des Filippo Lippi in der Gall. d. Uffizien.
2. Maria mit Jesus, Johannes und drei Engeln. B. 13.
3. Der an den Baum gebundene Mann. B. 17.
4. Venus mit Amoretten. B. 18.
5. Wir legen dem Meister noch bei: Das Liebesanerbieten. Originalseitige Copie nach Dürer. B. 93. Fehlt bei Heller.
6. Der Tod Abels. Pass. 30.

Der Meister von 1515.

1. Die Satyrfamilie. B. 10.
2. Allegorie. Ein nacktes Weib auf einer geflügelten Kugel wendet sich gegen eine Frau, welche von zwei Kriegern maltraitirt wird. Links drei eilende Krieger und rechts verschiedene Personen, worunter eine mit einem grossen Buche. In der Ferne rechts eine grosse Ruine, und in den Wolken Merkur und eine weibliche Figur. Br. 14″ 4‴, H. 8″ 8‴.

J. F. T.

Herkules erschlägt die Hyder. B. unter J. A. d. Brescia Nr. 12.

Anonyme Blätter.

1. Die Gefangennehmung Simson's. Rund. B. XIII. 70. 2 Cop.
2. Die Geburt Christi. Darüber, durch das Dach der Hütte getrennt, die Verkündigung an die Hirten. In Rahmen mit 8 Portrait-Medaillons. In der oberen Marge steht: Ego Sum Lucs Mondi, und etwas weiter links: Daniel. H. 8″ 7‴, Br. 5″ 10‴.

   Scheint die Arbeit eines Florentiner Goldschmiedes aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh. Die mittleren Portraits oben und unten sind auf der Platte überkratzt. Wir vermuthen in dem Blatte ein Titelkupfer.
3. Maria mit dem Kinde, der hl. Anna, ein Engel etc. bei Wiege und Waschbecken. Nach Raphael und M. Anton. B. 63. Gegenseitige unbeschriebene Copie; vielleicht von G. A. da Brescia.

4. Maria sitzend, über halbe Figur. Sie hält das Kind, welches die Linke segnend über den kleinen Johannes, welcher rechts steht, erhebt, auf ihrem Schooss. Hinten Gebäude und 4 Bäume. Ueber der Maria 2 Engel mit einer Krone. In einer Bordüre. Ziemlich roher Holzschnitt, der einer spätern Periode anzugehören scheint. H. 13″ 9‴, Br. 8″ 4‴.

5. Der Christusknabe kniet, nach rechts gewendet, mit strahlendem Haupte, vor den Passionswerkzeugen. Er ist mit einem hemdartigen Gewande bekleidet und hat die Arme über der Brust gekreuzt. Den Grund bildet eine Mauer. Oben schwebt ein grosses Band mit der Inschrift: In flagella — Perficiam. In der untern Marge erscheint eine Verzierung. Die Taille ist etwas unsicher und confus. Jedenfalls reicht das Blatt schon ins 16. Jahrhundert hinein. H. 5″ 10‴, Mrg. 7‴, Br. 4″ 9‴.

6. Ecce Homo, Brustbild in einer Bordüre. Unten in derselben steht: Jesus Nazarenus rex judeorus (sic). Oben neben dem Kopf Sonne und Mond, und zwischen diesen: Ecce homo. H. 14″ 4‴, B. 11″ 3‴ mit der Bordüre. Moderner Abdruck eines ältern mittelmässigen Holzschnittes, mit Wurmlöchern etc.

7. Der hl. Hieronymus in der Landschaft mit dem Löwen, den 2 grossen Schiffen etc. Passavant V. p. 17 Nr. 20. Das Blatt existirt vielleicht nur in späteren Drucken. Morrona besass die alte Platte und verwandte sie zu seinem „Pisa illustrata“.*)

8. Der hl. Hieronymus kniet nach links, wo sein Löwe gähnt. Ueber der linken Schulter des Heiligen hinaus liegt eine Kirche. H. 8″ 6‴, Br. 6″ 2‴. Die Platte existirt noch. Neuere Drucke werden häufig „in Robetta's Manier“ verkauft.

9. „Haristotole“, auf allen Vieren, von einer Frau, die einen kleinen Stab in ihrer Linken schwingt, geritten. Der Weise kriecht gegen rechts. Die ziemlich rohe Zeichnung ist mit geradlinigen Strichen schattirt. Der Fussboden mit kleinen sprossenden Pflänzchen verziert. Oben in der Mitte hatte die Platte ein Loch. Der Name steht unter diesem. H. 7″ 3‴, Br. 4″ 10‴ ohne die Marge.

10. Der Tod der Virginia. B. XIII. p. 108. 5. Brillantes Exemplar.

11. Allegorisches Blatt mit dem Papst und dem Kaiser, B. ebenda Nr. 8. Abweichend; auf den 3 Rudern steht keine

---

*) In demselben Werk befindet sich die Hölle von Baldini nach Orcagna. Pass. 102. Wir besitzen es doppelt.

Schrift etc., auch heisst die Unterschrift: Profecia dela Sibilla Tiburtina trovata etc. Weber 285?

12. Auf einem runden mit Ringen verzierten Postament erhebt sich zwischen zwei geflügelten Thieren mit Menschenköpfen ein Baldachin. Unter diesem steht eine Frau, mit der Linken einen zu ihren Füssen sitzenden, gefesselten bärtigen Mann am Schopf fassend und mit der Rechten ein Schwert erhebend, um diesen zu enthaupten. An jeder Seite der Vorstellung ist eine Säule von übereinandergestellten Vasen, auf deren Spitze ein geflügelter Knabe steht, der ein am Baldachin befestigtes Feston hält. Vortreffliches Blatt im Geschmack des P. del Borgo. H. 9″ 2‴, Br. 6″ 9‴.

13. Ein sitzender, nackter Mann nach links gewendet. Er stützt den rechten Arm auf und hält in der Linken einen Stab vor sich, der oben in einem Satyrkopf endigt. Vielleicht von Z. Andrea. H. 5″ 11‴, Br. 5″ 5‴.

14. Eine sitzende Frau mit einem Wickelkinde; rechts vor ihr zwei Hunde. Unvollendetes Blatt. H. 6″ 4‴? Br. 4″ 10‴? Passavant V. p. 188. Nr. 98.

Frenzel beschreibt im Sternberg'schen Catalog Nr. 1991 zwei Blätter antiker Helden: Theseus und Troilus, die von da ins Cabinet des Königs von Sachsen übergingen. Dort scheint Passavant sie gesehen zu haben, und er beschreibt sie V. 20 Nr. 28 u. 29. Dass sie als Spielkarten gedient haben könnten, scheint uns ihrer Grösse wegen nicht wahrscheinlich. Aber sie gehören jedenfalls zu einer grösseren Suite. Wir besitzen nämlich:

15. den Tes-evs (nicht Thesevs wie bei Passavant) und

16. den Ach-illes; zur selben Folge gehörend.

Aber ausserdem noch vom selben Meister:

17. Sechs nackte Knaben, welche sich raufen. Sie befinden sich dabei in einem getäfelten Saal, dessen hintere Wand oben mit Festons und in der Mitte mit 3 kleinen Fenstern geschmückt ist. Rechts steht ein grosser antiker Sessel. Br. 9″ 9‴, H. 6″.

Eigenthümlich ist diesem Meister die Behandlung der Augen; sie sind stark markirt und haben ganz weisse Augenlieder, wodurch die Köpfe einen sonderbaren Ausdruck bekommen.*)

*) Passavant beschreibt nach Cicognara unter G. Reverdino das Pendant zu diesem Blatt, wenn nicht dasselbe, aber dann unrichtig. Das Blatt ist aber älter als Reverdinus. Passav. VI. p. 116. 14.

18. Die strahlende Sonne, umgeben von einem zum Kranz gebogenen Zweig mit Eicheln, Trauben, Granaten etc. Rund. Diamet. 6″ 4‴. Vielleicht von J. A. da Brescia.

19. 4 Taroc-Karten der sehr seltenen Folge: „nell' anno ab urbe condita MLXX.“ Es sind Polisena, Natanabo, Lucio Cecilior (nicht Cecilio, wie bei Passavant V. 131 Nr. 21) und eine dort nicht beschriebene ohne Namen, wahrscheinlich Fante di Coppe. Es ist nämlich ein junger Mann, der, nach links gewendet, vor einer Vase auf hohem Piedestal steht.

20. Leda. Sie liegt nach links schauend auf einer Decke, mit dem Rücken rechts an einem Kissen, stützt sich auf die linke Hand und hält in ihrer Rechten den Kopf des Schwans, der ihre Lippen fast berührt. Links sieht man in der Ferne eine Ruine und einen Oblisken, im Uebrigen ist die Landschaft durch ein aufgehängtes Tuch verdeckt. Br. 5″ 8‴, H. 3″ 4‴. Sehr wahrscheinlich von Jul. Campagnola.

Zweiter Artikel.

M. A. Raimondi und seine Schule.

Es gab früher — wahrscheinlich bis 1856 — in Bologna eine Sammlung von Stichen des genannten Meisters und seiner Schule, die eines gewissen Rufes genoss und über die in Florenz 1830 ein eigner Catalog erschien: Catalogo di una insigne collezione di stampe delle rinomatissime e rare incisioni del celebre Marc' Antonio Raimondi fatta da Gianantonio Armano pittore. Diese Sammlung ging 1856 durch Kauf ihrem grössern und bessern Theil nach in Harzen's Besitz über. Ob das Uebrige noch als solche fortbesteht, wissen wir nicht. Nach einer sehr flüchtig geschriebenen Verkaufsliste hat Harzen damals die beiden Blätter: David, welcher den Goliath tödtet, B. 10 im ersten Druck, und das Urtheil des Paris, B. 339, von den Einzelblättern am theuersten bezahlt, nämlich jedes mit 100 (wahrscheinlich Lire).

Noch bemerken wir, dass sich in diesem Theil unserer Sammlung eine Adresse wie Rossini etc. gar nicht findet. Kommtsie bei den Nachahmern M. Anton's einmal vor, so werden wir's bemerken.

M. A. Raimondi.

1. Adam und Eva, nach Raphael. B. 1.
2. Dieselben fliehend, nach M. Angelo. B. 2.

3. Gott befliehlt Noah zu bauen, nach Raphael. B. 3. Erster Druck.

4. Joseph und Potiphar's Frau, nach Raphael. B. 9. Erster Druck.

5. David tödtet Goliath. B. 10. Erster Druck vor der Tafel.

6. Dasselbe mit der Tafel.

7. David hebt Goliath's Haupt von der Erde. B. 11.

8. David neben Goliath's Haupt. B. 12.

9. Die Geburt Christi, nach Francia. B. 16.

10. Der bethlehemitische Kindermord, mit der Tanne. B. 18.

11. Derselbe ohne die Tanne. B. 19.

Unser Exemplar hat leider einen Bruch von unten nach oben durchs ganze Blatt.

12. Die Taufe im Jordan. B. 22. Mittelmässiges Exemplar, war colorirt.

13. Magdalena salbt Christus die Füsse. B. 23. Schöner erster Druck, nebst der Copie A.

14. Das Abendmahl mit den Füssen. B. 26.

15. Die Kreuzabnahme. B. 32.

16. Die drei Frauen, welche zum Grabe gehen, nach M. Angelo. B. 33. Ob unser Künstler das Blatt gestochen hat, ist wohl eben so zweifelhaft, wie die Bedeutung des Gegenstandes.

17. Maria klagend bei der Leiche Jesu. B. 35.

18. Die drei Marien und andere Heilige beim hl. Leichnam. B. 37.

19. Paulus predigt in Athen. B. 44. Wir besitzen ausser dem Original eine ziemlich täuschende Copie, die wir nirgend erwähnt finden, wenn es nicht etwa eine von denen ist, die später die Adresse Laurus oder Mercucci tragen. Sie unterscheidet sich unter andern dadurch, dass der Raum zwischen dem rechten Arm und der Brust des Mars, welcher rechts auf einem Postament steht, ganz weiss ist, während im Original die obere Hälfte desselben beschattet erscheint.

20. Die hl. Jungfrau auf der Stiege. B. 45. Nagler macht im Artikel M. A. hier einen Fehler, indem er die Copie A. beschreibt. Er sagt, die Wolke links ruhe im Original auf nur 4 Horizontallinien. Das ist aber nicht wahr, Bartsch hat Taf. I. Fig. 4 nur nicht mehr hingezeichnet, weil es darauf gar nicht ankommt; die Figur der Wolke entscheidet.

21. Madonna auf Wolken. B. 47. Von diesem hübschen Blatt haben wir ein vorzügliches Exemplar vor vielen Zusätzen. Die rechte Hand und der rechte Arm der Madonna sind vor den Stichelpunkten etc. etc.

22. Die Madonna auf Wolken. B. 52. Ziemlich schlechtes Exemplar nebst der Copie A., wahrscheinlich von Bink.

23. Die Madonna mit dem langen Schenkel. B. 58.

24. Die hl. Familie. B. 60. Erster Druck.

25. Maria etc. beim Palmbaum. B. 62.

26. Die hl. Jungfrau bei der Wiege. B. 63. Das Original und die täuschende Copie A.

27. Petrus. B. 78.

28. St. Georg, welcher die Prinzessin befreit. B. 98.

29. Der hl. Hieronymus. B. 101. Die gegenseitige Copie.

30. Die Marter des heiligen Laurentius. Nach B. Ban dinelli. B. 104.

31. Die fünf Heiligen. B. 113. Wir besitzen dieses Blatt in einem sehr schönen und in einem spätern Abdrucke. Bei dem spätern haben die oberen Ecken der Platte etwas gelitten und erscheinen rauh und schmutzig. Dass aber auch die Strahlen unter der Wolke später verlängert sein sollen, gehört wohl zu den Fabeln.

32. Die hl. Catharina. B. 115.

33. Die hl. Cäcilie und andere Heilige. B. 116.

34. Die Marter der hl. Felicitas (Cäcilie?). B. 117. Wir besitzen das Original und die Copie A. Ausserdem aber vom Original noch einen Abdruck auf Pergament, der, ohne eine Verschrumpfung zu zeigen, in der Breite ca. 2 und in der Höhe ca. $1^1/_2$ Zoll weniger misst.

35. Die hl. Margarethe. B. 118.

36. Die Heiligen Lucia, Catharina und Barbara. B. 120. Passav. beschreibt dies Blatt unter den M. Anton'schen Niellen Nr. 281. Er kennt auch noch ein anderes Blatt mit den drei Marien, welches sich in der Wellesley'schen Sammlung in Oxford befinden soll.

37. Wir besitzen von diesen drei Figuren zwei (eine beschädigt), die M. Magdalene fehlt uns. In der Anmerkung vermuthet Passavant noch ein drittes Triumvirat dieser Art, und zwar in Folge einer Angabe Palgraves.

38. Es existirt wirklich und liegt in einem schönen, unzerschnittenen Exemplar vor uns. Links steht: S. PAVLVS PRI. HER. im carrirten Hemde; oben links die Taube. In der Mitte: S. ANTONIUS ganz en face; rechts das Schwein. Rechts: S. HONO Frius, um die Hüfte einen Kranz, sonst ganz nackt, aber zum Theil durch sein sehr langes Haar bedeckt. Breite der ganzen Platte 4″ 4‴, Höhe 3″ 2‴.

Diese 3 × 3 Heiligen scheinen übrigens keine Folge zu bilden. Abgesehen von ihrer etwas abweichenden Grösse, ist

auch die Behandlung des dunklen Grundes bei allen dreien verschieden. Ferner fehlen dem ersten Blatte die Unterschriften etc.

Die kleinen Heiligen.

39. Christus und die Apostel. B. 124—136.

40. Das Crucifix, die Dreieinigkeit und die hl. Jungfrau. B. 137—139.

41. Der Schutzengel. B. 140. Nebst der von B. angegebenen Copie und einer zweiten mit: S. Raphael etc.

42. Die beiden heiligen Antone. B. 141, 142.

43. St. Capristan und St. Christoph. B. 145, 146.

44. St. Franz von Assisi, der Engel Gabriel und Johannes der Täufer. B. 148—150.

45. St. Hieronymus. B. 152. Die Copie. St. Hiob, St. Joseph und 3 verschiedene St. Laurenz. B. 153—157.

46. Der hl. Michael, der hl. Lazarus und der hl. Nicolaus. B. 158—160.

47. St. Rochus; B. 162, und derselbe Heilige, B. 163. Von letzterem eine noch unbekannte Copie. Die Platte (nicht die Figur) ist grösser als im Original, und wenn die Figur dort mit den Füssen fast die untere Einfassungslinie berührt, bleibt sie in der Copie einige Linien davon entfernt. Höhe 2″ 10‴.

48. St. Rochus, anders, und 3 verschiedene Sebastiane. B. 164—167.

49. St. Vincent und die hl. Agathe. B. 168 und 170.

50. St. Agnes, St. Anna mit der Jungfrau und die heilige Apollonia. B. 171—173. Von dieser letzten Nr. haben wir drei verschiedene Copien (?), die schwer zu unterscheiden sind. Bei einer derselben ist eine Seite der linken Hand mit dem Daumen erleuchtet, während bei den übrigen diese Theile ganz beschattet sind. Welche von diesen Copien B. vor sich gehabt hat, ist nicht zu entscheiden.

51. St. Catharina, dieselbe von Sienna und die hl. Cäcilia. B. 175—177. Von dieser letzten haben wir wieder eine B. unbekannte Copie. Ihr fehlen die vielen kleinen Stichelglitscher an der linken, beschatteten Seite der Figur, die Strahlenglorie ist kräftiger gestochen etc. etc.

52. Die hl. Helena. B. 178. Hier haben wir ein Blättchen einzuschalten, welches B. entgangen ist. Die hl. Helena, die Linke an der Brust und mit der Rechten das Kreuz haltend, steht in einer Nische, ist von rechts beleuchtet und wendet den Kopf etwas nach links. Dies Blatt gehört mit B. 163 und 167 zu einer Folge.

53. Die hl. Lucie, die hl. Margaretha, die hl. Petronilla und der Tod. B. 179, 181, 183, 184.

Historie.

54. Aeneas, der seinen Vater rettet; Askan schreitet mit einem Kästchen voran. Bekanntlich existirt diese Scene auch in einer Composition von Jul. Romano, wie B. glaubt, und von einem Anonymus der Marc-Anton'schen Schule gestochen. B. XIV. 186. — Passavant VI. p. 81. 51 spricht von diesem letzern Blatt und sagt, Vasari, da er dasselbe dem Raphael und M. Anton zuschreibe, „tombe ainsi dans une double erreur.“ — Wir haben nichts gegen das „double erreur“, glauben aber, dass Herr Passavant, und durchaus nicht Vasari, hineingefallen sei. Die Stelle bei letzterem lautet nämlich: „Dopo, in un disegno piccolo, la storia che dipinse Raffaello nella medesima camera del monte Parnasso con Apollo, le Muse e' Poeti; ed appressa Enea che porta“ etc., d. h. nach Förster: Zunächst folgte eine kleine Abbildung von dem im selben Zimmer ausgeführten Gemälde des Parnass mit Apoll, den Musen und Dichtern, und von Aeneas, der Anchises seinen Vater etc. Dass also das von B. Nr. 186 beschriebene Blatt nicht gemeint sein konnte, da Raphael daran gar keinen Theil hatte, und es sich also auch gar nicht im selben Zimmer mit dem Parnass befinden konnte, sollte vor allem Herr Passavant gewusst haben. In demselben Zimmer befindet sich dagegen das „incendo de Borgo“, und aus diesem ist eben die Gruppe genommen, von der Vasari spricht, die M. Anton oder Raphael zu jenen Trojanern gemacht hat und die B. im Artikel Caraglio unter Nr. 60 beschreibt. Es ist unser Blatt und wir bleiben bei der gewöhnlichen Meinung, die dasselbe dem M. Ant. zuschreibt, weil wir es für eine Arbeit dieses Meisters halten und in dem Folgenden eine Bestätigung unserer Ansicht sehen. — Es existiren nämlich von dem Blatte 2 ganz verschiedene Abdrücke, die beide vor uns liegen. Der erstere ist der von Bartsch beschriebene; er hat ausser der Schrift: Queste calvi etc. keine Bezeichnung. Der zweite ist durch und durch retouchirt, aber mit grosser Selbstständigkeit, so dass man eine ganz andere Platte vor sich zu haben glaubt. Der rechte Arm des Aeneas, von dem man freilich nicht viel sieht, ist im ersten Druck ganz hell und im zweiten mit einer dichten Strichlage bedeckt. Dasselbe ist mit den Zipfeln von Askan's Gewand, da wo dieses dem rechten Fuss des Anchises sehr nahe kommt, der Fall. Dann steht aber im zweiten Druck

noch unten links: RA. (Raphael) und rechts: M. F. Die letzte Hälfte des M durch einen Querstrich zum A gemacht (M. Anton. fecit). Diese Monogramme finden sich weder bei Bruilliot noch bei Nagler. Das Blatt muss also mit dieser, wahrscheinlich von unserm Künstler selbst herrührenden Retouche, sehr selten sein. Endlich finden wir oben im Blatt noch Spuren einer unterdrückten Schrift.

55. Dido. B. 187.

56. Die 4 römischen Helden. B. 188—191. Eins vor der Adresse.

57. Lucretia. B. 192. Nebst der Copie B.

58. Cleopatra. B. 199. Nebst den Copien A. D. C., einer nicht erwähnten originalseitigen Copie, wo an dem Täfelchen ein P. steht, und einer alten, schönen originalseitigen Copie ohne Tafel.

59. Dieselbe. B. 200. Nebst einer Copie mit der Adresse Ant. Sal. exc. Es ist vielleicht die von B. erwähnte im spätern Druck.

60. Alexander lässt die Bücher des Homer verschliessen. B. 207. Nebst der Copie B. im ersten Druck.

61. Der Triumph. B. 213. Nebst der Copie.

Mythe.

62. Tanz der Kinder und Amoretten. B. 217. Copie A., die Harzen für Original hielt. Hierbei noch eine alte radirte Copie mit dunklem Grunde und von der Gegenseite.

63. Zwei Faunen mit dem Kinde im Korbe. B. 230.

64. Das Urtheil der Paris, nebst der Copie. B. 245, 246.

65. Der Parnass. B. 247.

66. Das Bacchanal nebst der Wiederholung. B. 248, 249.

67. Jupiter, Mars und Herkules. B. 253, 254, 256.

Hier haben wir wieder ein Blättchen einzuschalten:

68. Jupiter in einer Nische sitzend; aus d m Blatt der Marter der hl. Felicitas. B. 117. Vom Postament, worauf die Figur dort sitzt, sieht man nur den oberen Theil, auch ist der Gott nach rechts gewendet. H. 3″ 6‴, B. 2″ 2‴. Zweifelhaft.

69. Apoll, die Musen etc. B. 263—277.

70. Ein Satyr vertheidigt eine Nymphe. B. 279.

71. Satyr und Knabe. B. 281.

72. Satyr und Nymphe, nach Passavant VI. p. 44 Pendant zu B. 285 (der Grösse nach ist es aber nicht gut möglich). Ohne Pass. Autorität würden wir das Blatt einem älteren Meister zugeschrieben haben. Unser Exemplar ist oben über

$^1/_2$ Zoll verschnitten und deshalb nicht zu erkennen, was die Nymphe in ihrer linken Hand in die Höhe hält, wir vermuthen ein Trinkgefäss. Passavant giebt es nicht an, wahrscheinlich weil er das Blatt nicht gesehen hat. (Coll. Wellesley.)

73. Die Arbeiten des Herkules. B. 289—292.

Die Aurora, B. 293, können wir uns nicht entschliessen, unterm Meister beizulegen. Wir legen sie zu den Werken M. d. Ravenna's.

74. Der alte und der junge Bacchant. B. 294.

75. Orpheus und Euridice. B. 295. Diese Platte wurde in der Folge verkleinert. Die beiden Liebenden erscheinen dann nur in halber Figur etc. Wir besitzen auch das verkleinerte Blatt. Br. 5″ 4‴, H. 3″ 3‴.

76. Faun und Knabe. B. 296.

77. Venus sich die Füsse trocknend. B. 298.

Wir besitzen ausser dem Original und der Copie desselben noch eine andere Copie, die hinsichtlich der Virtuosität des Stiches dem Original fast vorzuziehen ist, mit dem sie übrigens gleichzeitig zu sein scheint. Der Raum zwischen Amor und der rechten Einfassungslinie ist so klein, dass dadurch ein grosser Theil des Bogens, den Amor in der Hand hält, abgeschnitten wird. Ferner ist die rechte innere Fensterwand, im Original ganz weiss, hier mit einer schrägen Strichlage bedeckt. Die Verzahnung am Sitz der Venus fehlt. Wir vermuthen, dass J. Bink der Stecher ist.

78. Der Satyr, welcher eine Nymphe trägt, die ein zweiter schlagen will. B. 305. Hinsichtlich der Lichtwirkung das schwächste Blatt des Meisters.

79. Die Weinlese. B. 306. Nebst der Copie.

80. Der Faun und der Tiger. B. 307.

81. Bacchus. B. 308.

82. Venus und Amor. B. 313.

83. Orpheus mit dem Bären. B. 314.

84. Die vom Satyr überraschte Nymphe. B. 319.

85. Amor und drei Knaben. B. 320.

86. Pyramus und Thisbe. B. 322.

88. Pan und Syrinx. B. 325.

Wir haben das Original und die von B. gerühmte Copie vor uns, und zwar beide in vortrefflichen ersten Abdrücken; sind aber der Meinung, dass das von B. als Copie bezeichnete Blatt das Original ist, und umgekehrt. Der Copist hätte demnach die unten rechts befindliche Schnecke nicht hinzugefügt, sondern weggelassen. Uebrigens ist das Blatt Pendant zu B. 484.

88. Vulkan, Venus und Amor. B. 326.
89. Apoll, mit langen Locken. B. 333.
90. Derselbe mit der Lyra. B. 334 u. 335.
91. Minerva. B. 337. Copie? Oben etwas verschnitten.
92. Das Urtheil des Paris. B. 339.
93. Die drei Grazien. B. 340, nebst der gegenseitigen Copie.
94. 2 Zwickelbilder der Gallerie Chigi. B. 342. 344.
95. Mars, Venus und Amor. B. 345.
96. Herkules und Antheus. B. 346.
97. Apoll und Hyacinth. B. 348.
98. Galathea. B. 350.
99. Das Quos ego. B. 352.

Wir besitzen das Blatt im 1. Druck vor Retouche und Adresse. Im 2. Druck mit der Retouche, aber vor der Adresse, B. unbekannt, und im 3. Druck mit Retouche und Adresse.

Allegorien und Anderes.

100. Die Frau mit der Mondsichel? zwischen zwei Männern. B. 354.

101. Doctor „Amadeus“ bei der Austeritas. B. 355.

102. Der Traum des Raphael. B. 359.

103. Der Mann mit der Brandfackel. B. 360.

104. Trajan zwischen der Roma und der Victoria. B. 361.

105. Der alte Hirt und der junge Mann. B. 366. Unser Expl. ist ein Abdruck der ziemlich abgenutzten Platte.

106. Der Greis und der Mann mit dem Anker. B. 367.

107. Die Frau mit dem geflügelten Kopf. B. 368, nebst der Copie B.

108. Zwei Männer und eine Frau mit dem gebogenen Stab. B. 369.

Wir haben oben unter Marcell Fogolino ein Blatt beschrieben, dessen Authenticität wir auf das Zeugniss Harzen’s, auf das Monogramm, und auf die Angabe, die Passavant von der Manier des Meisters macht, begründeten. Ist das Blatt wirklich von Fogolino, so wäre in diesem Meister vielleicht der Zeichner einer Menge Marc-Anton’scher Stiche gefunden, nach deren Erfinder man sich vergebens umgesehen hat. Der dort beschriebene Mann ist ziemlich derselbe, der in diesem Stich rechts steht, und den Stab biegt. Er zeigt sich hier freilich von der Gegenseite, sonst aber bis in die kleinsten Details jenem gleich.

109. Die Klugheit mit Löwe und Drache. B. 371.

110. Der junge Mann, welcher den Alten mit dem Fuchsschwanz schlägt. B. 372.

111. Die Stärke und die Mässigkeit. B. 375. 376.

112. Der Mann und die Frau mit den Kugeln. B. 377.

113. Der Mann, welcher der Frau das Beileisen zeigt. B. 380.

114. Die Philosophie und die Poesie. B. 381. 382.

115. Die junge Frau, welche eine Pflanze begiesst. B. 383.

116. Der junge Mann mit der Laterne etc. B. 384.

117. Die beiden nackten Männer mit Schlange, Spiegel etc. B. 385*)

118. 5 Bl. der Tugenden, darunter B. 392 vor der Nr., aus Mariette's Sammlung.

119. Der Friede, nebst der veränderten Wiederholung. B. 393. 394.

120. Die Schlange, welche zum jungen Mann spricht. B. 396. Kostbarer Abdruck, aber defect.

121. Die zwei Frauen bei dem Thierkreis. B. 397. Geflickt.

122. Der Violinspieler und die drei Frauen. B. 398.

123. Die Frau mit dem Kranz zwischen den zwei Männern. B. 399.

124. Die drei Doctoren. B. 404.

125. Die Pest. B. 417. In sehr schönem und in retouchirtem Abdruck.

126. Die Löwenjagd. B. 422.

127. Der Greis und die junge Frau. B. 430. Das Blatt ist radirt.

128. Der junge und der alte Hirt. B. 431.

Zu diesem Blatt besitzen wir ein Pendant, welches Bartsch unbekannt geblieben ist:

129. Ein Hirt sitzt rechts im Vorberge am Fusse eines Baumes, im Profil nach links, und bläst auf einem langen Horn. Er hat das linke Bein zurückgezogen, und das rechte ausgestreckt. Im Grunde eine Landschaft, mit einer Stadt am Fusse eines Berges, rechts.

130. Die junge Mutter und die zwei Männer. B. 432.

131. Die Männer am Gehölz. B. 434.

132. Der Greis und der starke junge Mann. B. 436.

Wir besitzen von diesem Blatt zwei verschiedene Abdrücke. Im ersten geht ein dicker Strich durch die Schulter

---

*) Es giebt hiervon zwei verschiedene Abdrücke. Im zweiten ist die Contour des linken Armes des rechts stehenden Mannes in ziemlich roher Weise verstärkt. Wir besitzen beide.

und Nase des Greises und durch den Oberkopf des jungen Mannes. Im zweiten Abdruck sieht man nur noch schwache Spuren davon. Der Künstler wird diese Störung in seinem Blatt nicht lange geduldet haben, die ersten Drucke werden daher sehr selten sein.

133. Die Frau, welche sich das Haar zerrauft. B. 437.

134. Der am Gehölz schlafende Mann. B. 438.

135. Die beiden sitzenden Kaiser. B. 441. 442.

136. Die nachdenkende Frau, B. 443, nebst der Copie A. der Wiederholung.

137. Die Frau mit dem Kinde. B. 450.

138. Der Cardinal. B. 459. Die von B. erwähnte Bordure fehlt unserem schönen Exemplar, obgleich dasselbe ausser der Einfassungslinie noch $^1/_2$ Linie Rand hat. Wenn die von B. gegebene Erklärung dieses Blattes nicht etwa auf Tradition beruht, so möchten wir sie in Zweifel ziehen. Wir sehen im Bilde gar keinen Cardinal, sondern einen zerlumpten terminirenden Bettelmönch, dem der geizige Gemüsehändler vielleicht die Gabe verweigert.

139. Die ruhenden Pilger, nach L. v. Leyden. B. 462. Ohne Adresse und mit Rostflecken, aber von schönem Druck.

140. Die zwei stehenden nackten Männer. B. 464.

141. Der Mann welcher seine Wunde untersucht. B. 465.

142. Der sitzende Mann mit der Flöte. B. 467.

143. Die drei Sänger. B. 468.

144. Der Guitarrespieler. B. 469.

145. Bekränzter Greis sich ankleidend. B. 472.

146. Der Mann mit dem Säulensockel. B. 476.

147. Der Mann mit der Fahne. B. 481.

148. Angelica und Medoro. B. 484. Erster Druck.

149. Die Kletterer. B. 487.

150. Der Kletterer. B. 488.

151. Das Rauchfass. B. 489.

152. Portrait Leo's X. B. 493.

153. Raphael, ganze Figur, im Mantel. B. 496.

154. M. Aurel, zu Pferde. B. 514.

155. Façade mit Caryatiden. B. 538.

Copien nach A. Dürer.

156. 37 Bl. nach der kleinen Passion. Completes, gleichmässiges Exemplar in schönen ersten Abdrücken. B. 584—620.

157. 17 Bl. Das Leben der Maria. B. 621—637. Gemischte Abdrücke, zwei vor der Nr.

158. Die Anbetung der Könige. B. 638.
159. Die hl. Jungfrau mit den Engeln. B. 639.
160. St. Christoph. B. 641.
161. St. Franciscus stigmatisirt. B. 642.
162. St. Johannes und Hieronymus. B. 643.
163. Die Messe des hl. Gregorius. B. 644.
164. Die Dame zu Pferde. B. 649.
165. Das Liebesanerbieten. B. 650.
166. Der Herr und die Dame. B. 652.

---

167. Der Calvarienberg. Nach B. 59. Passav. 300.
168. Drei Bischöfe. Nach B. 118. Passav. 307.
169. Koch und Köchin. Passav. 308.

---

170. Die hl. Jungfrau mit musicirenden Engeln, und von zwei Engeln gekrönt. Ferrando Berteli Excudebat. Nach B. 101. Fehlt B. u. P. Heller 1812.

171. Die hl. Familie von 1511 nach dem Holzschn. B. 96. Gegenseitig. Weder bei Heller noch bei Andern.

172. Die Enthauptung des Täufers, und Herodes empfängt dessen Haupt. Originalseitig nach B. 125 u. 126.

173. Der verlorene Sohn bei den Schweinen. Gegenseitig und ohne Zeichen. Nach B. 28.

174. Der Marktbauer. Gegens. nach B. 89. Mit Dürer's Zeichen.

175. Der Türke und seine Frau. Originalseitig nach B. 85. Mit Dürer's Zeichen.

176. Der kleine Curier. Gegens. nach B. 80. Mit Dürer's Zeichen.

(Fortsetzung folgt.)

F. C. Mayer*) in Nürnberg.

Friedrich Carl Mayer, Architektur-Maler, von seinen Münchner Freunden gewöhnlich nur „F. C." genannt, wurde im Jahre 1824 zu Tölz an der Isar geboren, woselbst sein

*) Die Notizen über M. in Nagler's Monogrammiston (B. II Nr. 2132) sind ganz unvollständig, enthalten nur unverstandene oder unrichtige Thatsachen.

Vater königlicher Rentbeamter war. Einer seiner Vorfahren war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Baumeister und Senator der damals freien Stadt Augsburg. F. C. Mayer besuchte die lateinische Schule zu Tölz, und dann das Collegium bei St. Anna in Augsburg, um sich, dem Wunsche seines Vaters gemäss, später irgend einer Branche des Staatsdienstes zu widmen. Doch machte seine Neigung zum Zeichnen und Modelliren sich bald so sehr geltend, dass sein Vater endlich nachgeben musste, und ihm nach Absolvirung der lateinischen Schule gestattete, die Kreisgewerbschule zu Augsburg und die polytechnische Schule daselbst, dann vom Jahre 1844 ab die Akademie der bildenden Künste zu München zu besuchen. Doch musste er seinem Vater das Versprechen geben, sich dem Lehrfache zu widmen. In München studirte M. 4 Jahre lang unter Metzger, Voit, Schlothauer, Clemens Zimmermann u. A. die Architektur wie auch die Malerei, und alle jene Hülfswissenschaften, welche ihn befähigten, später mit dem besten Erfolge an Gewerbe- und Kunstschulen zu unterrichten.

Nach der im August 1848 an der Münchener Kunstakademie wohl bestandenen Prüfung trat er eine Studienreise durch Schwaben und Baden, den Rhein entlang nach Belgien an. Auf dieser Reise hatte er Nürnberg kennen gelernt, welches ihn so sehr fesselte, dass er dorthin übersiedelte und sich daselbst im Jahre 1855 auch verheirathete.

Bald wurde er Assistent von Heideloff an der k. polytechnischen Schule, und 1850 Lehrer an der dortigen Kreisgewerbeschule. An letzterer blieb er bis zum Jahre 1865 thätig, obgleich er 1855 auch als Professor an die kgl. Kunstgewerbeschule berufen wurde, an welcher er noch heute eine hervorragende Stellung einnimmt. Er leitet daselbst den Unterricht im Ornament-Zeichnen.

Zur Oelmalerei wendete M. sich erst im Jahre 1849. Talent und Liebe dazu besiegten schnell die technischen Schwierigkeiten. Schon sein erstes 1850 gemaltes Bild, eine Ansicht des Sacramenthäuschens in der Lorenzkirche zu Nürnberg, machte Aufsehen, und wurde vom Kunstverein in München angekauft. Es ist in den Besitz des Obermedicinalraths Dr. Graf in München gekommen. Später wurde das Bild nach einer von M. selbst gefertigten Zeichnung von Hablitscheck in Stahl gestochen, und dieses Blatt sodann von dem Albrecht-Dürer-Verein zu Nürnberg im Jahre 1861 an seine Mitglieder vertheilt. (Die Platte befindet sich jetzt im Besitz des Kunsthändlers H. Schrag in Nürnberg.)

Auf der allgemeinen Kunstausstellung in München, im Jahre 1851, sah man ein grösseres, später von König Otto I. von Griechenland erworbenes Bild, welches das Sebaldusgrab in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg darstellt, und zwar in der Weise ausgeführt, wie der von C. Heideloff entdeckte (und publicirte) ursprüngliche Entwurf angiebt. Als Staffage zu diesem Bilde hatte Kreling die um das Jahr 1520 in Nürnberg lebenden Künstler dargestellt. Dann malte Mayer 1853 eine Partie aus der Michaeliskirche zu Hildesheim (angekauft vom Kunstverein in Hannover), 1855 das Innere der schönen offenen Halle im Rathhause zu Braunschweig (bei Professor Roller in Petersburg), 1856 eine Bildhauerwerkstätte aus dem 12. Jahrhundert (für den Kaufmann Burkhardt in Moskau), 1856 das Innere des Doms zu Augsburg — der hohe Chor — (im Besitz der Stiftsdame Fräulein von Bülow in Kiel), 1857 die Brautthüre an der St. Sebalduskirche in Nürnberg (bei Director Dr. Brandt in Magdeburg und kleiner bei Frau v. Kreling in Nürnberg), 1858 die Euchariuskapelle in der St. Egydien-Kirche zu Nürnberg (vom Kunstverein in Hannover angekauft), den Kreuzgang am Dom zu Hildesheim (bei Ingenieur Burda in St. Petersburg), 1850 den Hof des Peller-schen Hauses in Nürnberg (für den König von Hannover und wiederholt für den Verwalter J. C. Krauss in Nürnberg), 1860 die hintere Treppe in demselben Hofe (für den Kunstverein in München), 1861 eine Partie aus dem Bibra'schen Hause in Nürnberg (für Dr. Reithmann in Czernowitsch in der Bukowina und wiederholt für Dr. Caning in London), 1862 das Schloss „Fröhliche Wiederkunft“ in Thüringen (für den Herzog Joseph zu Sachsen-Altenburg und den König von Sachsen), 1863 den Hof des älteren Peller'schen Hauses in Nürnberg mit der Aussicht auf die Burg (für Herrn J. Meyer in Dresden, in Farbendruck reproducirt im Jahrgang 1866 des von Traeger in Leipzig herausgegebenen Album „Deutsche Kunst in Bild und Lied.“), 1864 eine Partie aus dem Dom zu Magdeburg (für Verwalter Krauss in Nürnberg), 1865 Motiv aus dem Fürstenzimmer im Rathhause zu Augsburg (für Herrn J. Meyer in Dresden und Herrn H. Lehmann in Nürnberg), 1867 einen (componirten) altdeutschen Burghof (für J. Meyer in Dresden), 1868 Inneres aus dem Heilig-Geist-Spital in Goslar, 1869 den Hof des Tucher'schen Hauses in der Hirschelgasse zu Nürnberg und dazwischen viele andere kleinere Bilder und Skizzen, welche der Künstler theils verschenkt, theils gegen Arbeiten seiner Freunde ausgetauscht und auf diese Weise eine werthvolle kleine Gemälde-Sammlung sich zusammengebracht hat.

Mayer liebt, wie aus vorstehendem, freilich lange nicht vollständigen Verzeichniss seiner Werke*) hervorgeht, besonders die Darstellung malerischer Interieurs. Ohne die Wahrheit der Localfarben oder die Gesammtstimmung zu vernachlässigen, achtet er vorzüglich auf sorgfältige strenge Zeichnung aller Einzelheiten und richtige Construction, dabei seine genaue Kenntniss der Architektur und der Gewerbe und die praktische Ausübung der ersteren ihm trefflich zu Statten kommen. — Die oft sehr bedeutsamen Staffagen zu seinen Bildern malte meist A. v. Kreling.

Mayer erwarb sich auch besonderes Verdienst durch seine Einwirkung auf den Geschmack in den Erzeugnissen der Kunst-Industrie. Er fertigte viele Zeichnungen zu Möbeln aller Art, Gefässen, Tapeten, und Teppichen, Gold- und Elfenbeinarbeiten etc., nach welchen die Handwerker arbeiteten. Viele derselben sind in der „Vierteljahrschrift der Nürnberger Bauhütte" publicirt worden. Mayer leitete 1854 den Restaurationsbau der heiligen Kreuzkirche zu St. Johannis in Nürnberg und 1864—66 den des s. g. „rothen Thurmes" in Oberwesel am Rhein für Einrichtung zu einer Privatwohnung für den Hofmaler C. Haag in London. Dafür, sowie für seine eigne Wohnung liess er nach seinen Entwürfen eine Anzahl Ausstattungsgegenstände obengenannter Art anfertigen.

Ein reiches Feld dankbarster Thätigkeit eröffnete ihm seit 1859 der liebenswürdige Herzog Joseph zu Sachsen-Altenburg, welcher das alte Jagdschloss „Fröhliche Wiederkunft" neu aus- und umbaute, und den Künstler vielfach bei der Ausstattung der inneren Räumlichkeiten verwendete. Mayer erhielt zum Zeichen der Anerkennung das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens. Ausserdem erhielt er 1863 den Auftrag die Gemächer im Palais des Prinzen Moritz zu Sachsen-Altenburg zu decoriren und mit neuen (Renaissance-) Möbeln zu versehen, wofür er mit dem Titel eines herzogl. sächsischen Hofraths geehrt wurde. Im Jahre 1870 decorirte König Wilhelm von Preussen ihn mit dem Kronen-Orden vierter Klasse. Sein Portrait ist von W. v. Kaulbach gezeichnet, von A. v. Kreling gemalt und von W. Düll als lebensgrosse Büste modellirt.

B.

---

*) Die meisten seiner Bilder sind von Schildknecht in Fürth auf photographischem Wege reproducirt worden.

F. Adler.*)

Friedrich Adler, Architekt, geboren 15. October 1827 zu Berlin, wurde von trefflichen Eltern einfach bürgerlich erzogen. Von 1834—45 besuchte er die Dorotheenstädtische Schule und die Gewerbeschule in Berlin. Schon während seiner Schulzeit machte er viele Reisen nach Dresden, Teplitz, Prag, Hamburg, ins Erzgebirge, u. s. w. Nach dem im Jahre 1845 absolvirten Abiturienten-Examen, bildete er sich zunächst zum Feldmesser aus, machte 1847 das betreffende Examen, studirte gleichzeitig aber auch Philosophie und Naturwissenschaften auf der Berliner Universität. Von 1848—50 besuchte er die Bau-Akademie, machte 1850 sein Bauführer-Examen und sogleich nach demselben eine halbjährige Studien-Reise durch Deutschland. Sodann machte er sich unter der Leitung von Strack, Drewitz und Stüler mit der praktischen Ausführung von Bauten bekannt, war besonders auch bei dem inneren Ausbau des neuen Museums in Berlin thätig. Im Frühjahr 1854 machte er sein Examen als königl. Baumeister und feierte einige Monate darauf im October seine Hochzeit mit Frl. Pauline Koehler, Tochter des als Chemiker bekannten Professor Dr. Koehler.

Im Jahre 1854 führte er seine ersten selbstständigen Bauten aus, nämlich ein Privathaus in der Dorotheenstrasse zu Berlin, eine Villa zu Ozorkow in Polen und das Schloss Oselshoff in Livland. In den Jahren 1854—58 leitete er die Ausführung der von A. Stüler projectirten St. Bartholomaeus-Kirche zu Berlin und gewann 1857 den ersten Preis in der Concurrenz für Pläne zu einem neuen Rathhaus für Berlin. Seit dem Jahre 1856 ist er auch als Lehrer an der Berliner Bau-Akademie thätig, woselbst er durch sein lebendiges, höchst anregendes Wesen und sein vielseitiges Wissen stets eine grosse Anzahl Schüler an sich gezogen und sehr vortheilhaft auf dieselben eingewirkt hat. Die Ferien benutzte er stets zum Theil in Gemeinschaft mit einigen auserwählten Schülern, besonders H. v. Geymüller, zu grösseren Studien-Reisen durch Deutschland, Frankreich, die Schweiz und Nord-Italien. Im Jahre 1860 baute er ein Wohnhaus für Halske in Berlin und eine kleine Kirche zu Groeben. 1863—64 baute er einen Palast für Kochhan in Berlin und die Christus-Kirche daselbst

*) Zur Ergänzung der durchaus unvollständigen Notizen in Mayers Künstler-Lexicon.

und gewann im Jahre 1863 den ersten Preis in der Concurrenz der Projecte zu der Thomaskirche in Berlin. Bald darauf wurde er zum königl. Professor an der Bau-Akademie ernannt. In den Jahren 1864—69 führte er unter thätiger Mithülfe des Architekten Paul Laspeyres sein Project zur Thomaskirche aus und hat dieses schöne Gebäude mit der grössten Liebe bis in alle Einzelheiten hinein künstlerisch durchgebildet. Dieselbe ist ein Muster eines aus praktischen und technischen Bedingungen mit strenger Consequenz und Klarheit entwickelten Monumentalbaues. Nach Vollendung derselben wurde er zum königl. Baurath ernannt. Daneben baute er noch ein Privathaus in der Leipziger Strasse zu Berlin und machte Entwürfe zu der Kirche St. Simeon in Berlin und zu einer Kirche in Heppens an der Jahde. Im Winter 1865—66 bereiste er mit den Architekten R. Bergau und P. Laspeyres ganz Italien und Sicilien.*) Bald nach seiner Rückkehr wurde ihm seine vortreffliche Frau und seine Mutter durch den Tod entrissen. Im Jahre 1866 Bau der Kirche zu Samdow in der Neumark und Restauration der Kirche zu Sondersleben in Sachsen, in Herzogswalde in Preussen und zu Sonnenwalde in der Mark. Im Herbst desselben Jahres decorirte er einen Theil der grossen Prachtstrasse vom Brandenburger Thor bis zum Lustgarten in Berlin, zu Ehren der aus dem Feldzuge heimkehrenden siegreichen Armee. Im Sommer 1867 besuchte er die Pariser Ausstellung und verband damit zugleich eine Studienreise durch Nord-Frankreich. Zurückgekehrt, vermählte er sich zum zweiten Mal mit einer Tochter des bekannten Philosophen Professor Dr. Trendelenburg. Im Winter 1867/68 arbeitete er mit allem Fleiss an einem Concurrenz-Project zu einem neuen Dom für Berlin, welches mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Grundriss und Aufriss desselben sind in Nr. 8, 11 u. 14 der „Deutschen Bauzeitung“ von 1868 publicirt. Das seinem Entwurf zu Grunde gelegte Programm hat Adler selbst unter dem Titel: „Erläuterungs-Bericht zu dem Entwurf eines neuen Doms in Berlin von F. Adler“ drucken lassen. Im Winter 1868/69 machte er einen Entwurf zu einer evangelischen Kirche in Bromberg und zu einer Gruft-Kapelle zu Barskewitz in Pommern, deren Ausführung noch bevorsteht. Im Frühjahr 1870 machte er, mit einer Staatsunterstützung versehen, eine grössere Studienreise nach Griechenland und dem Orient, besonders zum Studium der Denkmäler in Athen und Constantinopel. Neben den genannten grösseren

*) Einige seiner Reisebriefe sind in Nr. 9—13 des Architekten-Wochenblattes von 1867 abgedruckt.

Arbeiten entstanden im Laufe der Jahre noch viele kleinere Entwürfe zu Villen, Erbbegräbnissen, Altären etc.

Die meisten von Adler's ausgeführten Bauten sind in Erbkam's „Zeitschrift für Bauwesen“ und im „Architektonischen Skizzenbuch“ publicirt, die Thomaskirche auch in der Leipziger Illustrirten Zeitung (1869, Nr. 1378), in der deutschen Bauzeitung (1870, Nr. 17—18) und auf einem einzelnen Blatte.

Allen seinen Arbeiten liegt die Schinkel-Bötticher'sche Auffassung der antiken griechischen Kunstformen zu Grunde und das Bestreben die tektonischen Formen mit einem streng gegliederten Constructions-System in innigen Zusammenhang zu bringen. Doch weiss er auch die mittelalterlich gothischen Formen, besonders der Backstein-Architektur, mit Geschick zu handhaben.

Neben dieser reichen künstlerischen Thätigkeit ging seit 1857 noch eine gelehrte literarische Thätigkeit, besonders auf dem Gebiete der Geschichte der Baukunst, welche er auch auf der Bau-Akademie vorträgt. Archäologischen Forschungen vorzugsweise sind seine vielen Reisen gewidmet. Adler's grösstes Werk, die „Backsteinwerke des preussischen Staates“, bestehend in von ihm selbst und seinen Schülern meisterhaft ausgeführten Aufnahmen der mittelalterlichen Bauwerke der Mark Brandenburg mit einen tief eindringenden, die Sache völlig erschöpfenden, historisch, kritischen Text, ist noch nicht beendigt. Kleinere Arbeiten sind drei an den Schinkelfesten von 1862, 1864 u. 1869 gehaltene Reden, ein Vortrag über die Baugeschichte von Berlin, ein anderer über die Weltstädte in der Baukunst (1868), welche besonders erschienen sind, verschiedene Beiträge für die märkischen Forschungen, Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen (Schloss Chillon, Schlüter, Insel Reichenau etc.), für das Wochenblatt des Berliner Architekten-Vereins, Westermann's Monatshefte, Gerhard's archäologische Zeitung u. A. Sein Hauptwerk, Geschichte der Baukunst im Mittelalter, ist noch Manuscript und wird unablässig verbessert.

Adler ist mit jugendlicher Kraft stets bemüht als Künstler zu schaffen und als Gelehrter zu forschen, vorzugsweise aber die Baugeschichte auf ein sicheres Fundament zu stellen. Eine Anzahl treuer Schüler auf beiden Gebieten arbeitet in seinem Sinne weiter. Möge dem verdienten Manne eine gleich segensreiche Thätigkeit noch für viele Jahre gewährt werden! —

R. B.

Beschreibendes Verzeichniss

der gestochenen und radirten Platten des Zeichners und Kupferstechers

Prof. **Friedrich Eduard Eichens,**

geboren in Berlin den 27. Mai 1804.

Ein Auszug aus seinen Tagebüchern.

1819.

1. Ein Tanzbär mit seinem Führer, im Hintergrunde zuschauende Landleute. Copie einer Radirung v. L. Schubert. 7 □ Centimètres.

2. Eine Scene auf einem Maskenballe. Copie einer Radirung von Bolt. 6 c. h. $9\frac{1}{2}$ c. br.

Es sind dies erste Versuche, welche Ed. E. ohne Lehrer machte.

1820.

3. 4. 5. 6. Sechzehn verschiedene Thiere auf vier Platten. Radirungen nach französischen Lithographien. Eine jede 26 c. h., 33 c. br. Es sind dies die ersten Kupferstecher-Arbeiten in der Schule des Prof. Lud. Buchhorn, in welche der 15jährige Schüler zu Ostern 1819 eintrat. — Sie waren zu Bilderbogen für Kinder bestimmt — im Verlag von L. Wittich.

7. Ein Hirte auf einen Stier sich lehnend. Verkleinerte Copie einer Radirung von Adr. v. d. Velde. $5\frac{1}{2}$ c. h., 7 c. breit.

8. Zwei Köpfe: ein Alter mit Bart, eine Frau mit Schleier, auf Einer Platte. Nachstich nach Bloemaret. $8\frac{1}{2}$ c. h. und $10\frac{1}{2}$ c. breit. Die ersten Uebungen in der Führung des Grabstichels.

9. Das Standbild des Fürsten Blücher von Wahlstatt in Rostock, von Gottfr. Schadow. Nach dessen Zeichnung in Bleistift — radirt. Beilage zu einer Kunstzeitung. 16 c. h., 8 c. br.

10. Ein schlafender Amor — nach einer Zeichnung im Umriss von Gottfr. Schadow radirt. 12 c. br., $6\frac{1}{2}$ h. Ebenfalls Beilage zu einer Kunstzeitung.

11. Paul von Theben, der erste Eremit. Nachstich nach Bloemaert. Bruchstück in Linienmanier. $15\frac{1}{2}$ c. hoch, $9\frac{1}{2}$ c. breit.

12. Ein Auge. Nachstich aus dem lebensgrossen Brustbilde von Ludwig XIV. von Nanteuil. 7 c. br., 5 h.

13. Ein weiblicher Kopf. Nach einer Zeichenvorlage vom Prof. L. Buchhorn — verkleinert in Linienmanier gestochen. 10 c. h., $7\frac{1}{2}$ c. br.

14. Ein weiblicher Kopf. Nach einer Zeichenvorlage vom Prof. L. Buchhorn — verkleinert in Linienmanier gestochen. 10 c. h. $7\frac{1}{2}$ c. br.

15. Ein alter Thurm mit einer Fahne. Nach einer getuschten Zeichnung von Haldenwang gestochen. $8\frac{1}{2}$ c. h., $7\frac{1}{2}$ c. br.

16. Ein gothischer Giebel vom Denkmal Luther's. Bruchstück. 13 c. h., 9 c. br.

Diese Plättchen wurden nur zur Uebung in der Technik des Kupferstechens ausgeführt.

1821.

17. Friedrich der Grosse im Unglück. Verkleinerter Nachstich nach Daniel Chodowiecki. 9 c. h. 12, c. br. Diente zum Titelbilde einer Geschichte des siebenjährigen Krieges.

18. Der Kaiser (?) im Ornate unter einem Baldachin, vor ihm ein Knieender mit der Herzogskrone geschmückt. Nach einer Sepiazeichnung von Schubert. $14\frac{1}{2}$ c. h., $9\frac{1}{2}$ br. Titelbild zu einem Geschichtswerke.

19. Ein Reiter sein Pferd fütternd. Bruchstück aus einem Bilde von Philipp Wouwerman. Nur Aetzdruck, unbeendet geblieben. $18\frac{1}{2}$ c. br., $13\frac{1}{2}$ c. h.

20. Das Bildniss J. Ch. Adelungs. 9 c. h., $7\frac{1}{2}$ br. Verkleinerter Nachstich in Punktirmanir nach Schwerdtgeburth.

21. Das Brustbild Sebastian Munzers nach dem Bilde von Amberger, gezeichnet vom Director Gottfr. Schadow. 13 c. h., $6\frac{1}{2}$ c. br.

22. Das Brustbild eines jungen Mannes mit Schnurbart nach dem Bilde von Georg Pencz, gezeichnet vom Director Gottfried Schadow. $18\frac{1}{2}$ c. h., $13\frac{1}{2}$ c. br.

23. Ein Brustbild, gemalt von Titian, vermuthlich Luther's — gezeichnet vom Director Gottfrd. Schadow.

Diese vier Plättchen wurden in halber Ausführung, zu

einem Werke gestochen, welches der Director G. Schadow 1822 beabsichtigte herauszugeben „und welches solche Stücke enthält, welche des jetzt regierenden Königs Majestät haben ankaufen lassen“.

Es ist aber nur ein Heft mit fünf Bildnissen und zwei Figuren nach Marmor-Statuen erschienen.

24. Das Bildniss des Dr. Franz Lieber, des Philhellenen. Nach einer Bleistiftzeichnung von Ludwig Heine. 6 □ c.

Dieser Kopf wurde später in Leipzig von einem Unbekannten zum Titelbilde einer Ausgabe des „Tagebuches über den Aufenthalt in Griechenland des Dr. Lieber“ nachgestochen.

25. Ein Betteljude nach einer Sepiazeichnung vom Prof. L. Buchhorn. $14\frac{1}{2}$ c. h., $9\frac{1}{2}$ c. br.

26. Ein strickender Hirte, nach einer Sepiazeichnung vom Prof. L. Buchhorn. $14\frac{1}{2}$ c. h., $9\frac{1}{2}$ c. br.

Beide Platten wurden zur Erlernung der Aquatintamanier geätzt.

27. Ein Neujahrwunsch zum Ziehen, nach Art der Wiener Neujahrwünsche. 11 □ c.

28. Das Standbild des Dr. Martin Luther in Wittenberg in Bronze vom Director Gottfried Schadow ausgeführt; nach einer Sepiazeichnung von Kirchhof. 50 c. h., 36 c. br. Gestochen.

Diese Platte stach der Prof. L. Buchhorn gemeinschaftlich mit seinen Schülern. Den ganzen Hintergrund mit der Ansicht des Rathhauses in Wittenberg arbeitete Ed. E.

1822.

29. Ein Adler — Hautrelief — als Träger der Inschrifttafel am Fussgestell des Denkmals des Generals v. Bülow-Dennewitz in Berlin, vom Prof. Christian Rauch in Marmor ausgeführt. Nach einer Bleistiftzeichnung von Joseph Caspar. 20 □ c.

30. Ein Basrelief: eine den Speer schwingende Victoria, von einem brüllenden Löwen begleitet — die Schlacht von Belle-Alliance bezeichnend, am vorgenannten Denkmale, nach einer Bleistiftzeichnung v. Joh. Caspar gestochen. 20 □ c.

31. Ein Basrelief: eine Victoria, die Hydra des Krieges zertretend, die Schlacht bei Grossbeeren bezeichnend, von demselben Denkmale. Nach einer Bleistiftzeichnung von Joh. Caspar. 20 □ c.

Diese drei Platten wurden zu einer Gesammtausgabe der Bildwerke des Prof. Chr. Rauch gestochen. Sie waren

die ersten Arbeiten Ed. E., wodurch er in weiteren Kreisen bemerkt wurde.

32. Eine Einfassung zu einer Adresskarte für eine Buch- und Musikalien-Handlung. Umriss gezeichnet von Albert Schadow. $10^1/_2$ c. l., 7 c. h. Radirt.

1823.

33. Eine felsige Landschaft mit Einsiedelei. Nach einer getuschten Zeichnung von Olivier. 16 c. br., 12 c. h. Zur Uebung im Landschaftsfache ausgeführt.

34. Anbetung der Hirten, nach einem Bilde von Lucas Cranach im Umriss gezeichnet von Emil Wolf. 25 c. h., 17 c. br. Zu „Wittenbergs Denkmäler" herausgegeben vom Director Gottfried Schadow. Radirt.

35. Ein Basrelif: Eine Victoria auf einem fliegenden Adler schwebend. Die Eroberungen der Festungen am Nieder-Rheine bezeichnend. An dem vorgenannten Denkmal v. Bülow-Dennewitz von Rauch. Nach einer Bleistiftzeichnung von J. Caspar. 20 □ c. Gestochen zu dem vorgenannten Werke: „die Bildwerke Chr. Rauch's."

36. Eine Katze auf einer Bank sitzend, unter derselben spielende Junge. Nach einer in derselben Grösse getuschten Zeichnung von G. Mind. (Dem Katzen-Raphael.) 13 c. h., 17. c. br. I. Abdrücke: mit der Nadel eingerissene Künstlernamen. II. Abdrücke haben die Inschrift: Nach einer Zeichnung in der Sammlung d. Königl. Gen.-Postmeisters Herrn Nagler. (Das jetzige Königl. Kupferstich-Cabinet.) Später wurde diese Platte mit einigen anderen Stichen dieser Art, von anderen Schülern, in einem Heftchen herausgegeben.

37. Ein männliches Bildniss mit Mütze. Verkleinerte Copie nach dem bekannten Bildnisse Raphael's von Morghen, in Linienmanier. $9^1/_2$ c. h., $7^1/_2$ c. br. Es ist unbeendet geblieben.

38. Ritter vor einem Wirthshause in einer Schweizerlandschaft — nach einer Zeichnung in Bleistift von Ernst Förster. $6^1/_2$ h., 9 c. br.

39. Willibald der Schmied — nach einer Zeichnung von Ernst Förster. $6^1/_2$ c. h., 9 c. br.

40. Der alte Frundsberg — nach einer Zeichnung von Carl Schulz. $6^1/_2$ c. h., 9 c. br.

41. Christus als Bettler bei armen Fischern — nach einer Zeichnung von Ernst Förster. $6^1/_2$ c. h., 9 c. br.

42. Der heilige Teutbert — nach einer Zeichnung von Ernst Förster. 6 c. h., 5 c. br.

43. Kunz von Kaufungen — nach einer Zeichnung von Ernst Förster. 5½ c. h., 7 c. br.

Diese sechs Plättchen wurden zu „der Knaben Lustgarten“ von Brentano gestochen, welcher in der Reimer'schen Verlags-Buchhandlung herauskam.

1824.

44. Das Brustbild der Kronprinzessin von Preussen Elisabeth Ludovika, geb. Prinzessin von Baiern, nach einer getuschten Zeichnung von Gebauer gestochen. 8 c. h., 6½ br.

Es diente zum Titelbilde des genealogischen Taschenbuches.

45. Ein Ritter überrascht seine Dame im Garten. Nach einer Zeichnung in Sepia getuscht von Kirchhof. 6½ c. h., 9 c. br.

Diese Platte gehörte ebenfalls zu „Der Knaben Lustgarten“.

46. Mars hält die verwundete Venus im Arme. Marmorgruppe von Sergel in Stockholm. Nach einer Bleistiftzeichnung von Sandberg. 16½ c. h., 11½ c. br.

Diese Platte wurde zu dem Werke über Schweden von der Generalin von Helwig, geb. Imhof, gestochen.

47. 48. 49. 50. Vier verschiedene Reiter nach französischen Lithographien verkleinert und gestochen, ein jeder 5½ c. h., 8 c. br.

Diese Plättchen wurden zu Versuchen für die Königl. Porzellanfabrik gestochen, um die Abdrücke, mit Porzellanfarbe gedruckt, auf Tassen überzutragen zum Einbrennen.

1825.

51. Der todte Christus im Schoosse seiner Mutter lehnend, welche ohnmächtig, von zwei Engeln unterstützt, in einer Grotte am offenen Grabe niedergesunken ist. Nach einer Skizze des Hannibal Carracci, in Kreide gezeichnet und gestochen 31½ c. br., 23½ c. h.

I. Abdrücke vor der Schrift mit Künstlernamen. II. Abdrücke haben als Unterschrift eine Bibelstelle.

Diese Platte verblieb dem Professor L. Buchhorn beim Abschluss der siebenjährigen Lehrzeit seines Schülers Ed. E., als Entschädigung für die gehabten Bemühungen. Obgleich weder die Wahl des Bildes zum Stiche geeignet war, noch die Ausführung anders als Schülerarbeit benannt werden kann: so diente sie doch, die oberen Kunstbehörden des Staates auf den jungen Stecher aufmerksam zu machen. Es wurde Ed. E. ein Stipendium zu einer Studienreise in's Ausland als Aufmunterung und zur weiteren Fortbildung beim Austritt aus L. Buchhorn's Schule von der Staatsbehörde zugesprochen.

Diese Kunstreise konnte aber nicht so bald angetreten werden, denn der Senat der Königl. Akademie und das vorgesetzte Ministerium einigten sich nicht so leicht über das Wie und Wohin, und Ed. E. setzte daher — selbstständig — seine Arbeit wie früher fort.

1826.

52. Eine Arabeske mit Kinderfiguren, die Jagdattribute führen, nach einer Zeichnung in Bleistift von Prof. Wilh. Wach. 8 c. h., 29 c. l.

Das Vorbild war ein Entwurf zur Ausschmückung eines Speisesaales. Die Abdrücke haben die Unterschrift:

„Ausgeführt für das Jagd-Schloss Antonin, Sr. Durchlaucht dem Prinzen Anton Radzivill gehörig.

53. Ein Basrelief: die Volksbewaffnung und Aufruf der Landwehr und Jäger in Breslau im Jahre 1813. Ein Fries an der Vorderseite des Bronzedenkmals des Fürsten Blücher von Wahlstatt in Berlin, vom Prof. Chr. Rauch modellirt. Nach dem Modell gezeichnet und gestochen. 13 c. h. 46 c. l.

Für die „Gesammt-Ausgabe der Werke Christian Rauch's“ ausgeführt.

1827.

54. Bildniss des Schauspielers Pius Alexander Wolf. Nach der Natur in Kreide in derselben Grösse gezeichnet und im Achteck gestochen. 19 c. h., 15 c. br.

I. Abdrücke vor der Schrift sind nicht vorhanden, die Platte wurde von der Gaspare Weiss'schen Kunst-Handlung herausgegeben.

55. Drei Umrisse nach neueren Bildern, auf 1 Platte.

a) Kartenspieler nach Grosclaude. $12\frac{1}{2}$ c. h., $15\frac{1}{2}$ c. br.

b) ein naschender Knabe von Ed. Pistorius. 13 c. h., $9\frac{1}{2}$ c. br.

c. Die Ruine Oybin bei Zittau von Wilh. Brücke. 13 c. h., $9\frac{1}{2}$ c. br.

56. Adam und Eva. Oelbild von Eduard Steinbrück in Berlin. Nach dessen Bleistiftzeichnung in halber Ausführung gestochen. 20 c. h., 16 c. br.

57. Rahel und Jacob. Oelbild von Dräger in Dresden. Nach einer Zeichnung von Jos. Caspar in halber Ausführung gestochen. 18 c. h., 14 c. br.

Diese drei Platten wurden für den „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate“ gestochen, der sich 1825 nach Art des Vereins der Kunstfreunde in Paris gebildet hatte.

58. Das Schloss Hohenstein in der Sächsischen Schweiz. Nach der Natur in Bleistift gezeichnet und radirt. 16½ □ c.

59. Eine Landschaft mit alten Eichen.

Erfunden und gezeichnet in Bleistift von Wilh. Krause, radirt in derselben Grösse. 16 c. h., 13 c. br.

Beide Platten entstanden aus Freude am Landschaftsfache, und haben weiter keine Anwendung gefunden.

60. Ein Basrelief, die Fortsetzung von No. 53 Der Ausmarsch der freiwilligen Jäger etc. am Blücher-Denkmale in Berlin. Nach dem Modelle gezeichnet. 13 c. h., 36 c. l. Zur Gesammt-Ausgabe der Werke Christ. Rauch's gestochen.

Zum Herbst d. J. waren die Unterhandlungen zwischen Ministerium und Senat der Akademie über Ed. E. Kunstreise endlich geregelt. Es hatte sich diese Angelegenheit in die Länge gezogen, da L. Buchhorn die Idee hatte: sein ehemaliger Schüler sollte als selbstständiger Künstler in die Welt gehen, worin ihn Ed. E. Wünsche sehr unterstützten. Der Prof. Chr. Rauch, der Wortführer der andern Meinung, wollte: Ed. E. müsse zur Aneignung grösserer Sicherheit noch in der Schule eines bewährten Meisters des Auslandes eine grössere Platte stechen. — L. Buchhorn wusste seine Ansicht zur Geltung zu bringen — und im September trat sein früherer Schüler, in Begleitung eines anderen Pensionairs der Königl. Akademie die Reise über Dresden, Nürnberg, München, Stuttgart und Strassburg nach Paris an.

In Paris

durch Herrn Alex. von Humboldt an die berühmten Kupferstecher Forster und Richomme empfohlen, wurde dem jungen Künstler bald klar gemacht, dass nur die gründlichste Ausbildung in der Zeichenkunst „Erfolge in der Stechkunst" bewirken könnte. Ed. E. widmete sich daher aufs Lebhafteste dem Studium des Nackten, nur freie Stunden benutzend, die mühsam erlernte Technik der Kupferstechkunst zu üben.

1828.

61. Eine Landschaft im deutschen Charakter — nach einer Bleistiftzeichnung von Wilhelm Krause aus Dessau, in gleicher Grösse gestochen. 18 c. b., 11½ c. h.

Diese Platte entstand aus Freude am Landschaft-Radiren, und weil in derartigen Stichen die verschiedenen Werkzeuge des Kupferstechers Verwendung finden und viel Handübung gewähren.

62. Zwei Medaillen, von einer jeden Vorder- und Rückseite, auf Einer Platte. a) Die kleinere zur Ausprägung in Gold, nach einem Modelle von Rauch geschnitten. 5 c. Durchmesser. b) Die grössere zur Ausprägung in Silber, nach einem Modelle von Friedr. Tieck geschnitten. $7^1/_2$ c. Durchmesser.

Diese Preismedaillen „des Gewerbe-Vereins in Preussen“ wurden nach Gypsabgüssen gezeichnet, und zu dessen „Verhandlung“ gestochen.

Obgleich diese Platte nicht ein umfassendes Werk ist, so machte Ed. E. doch dabei die schwersten Erfahrungen, denn bei der Ausführung, beseelt von dem Wunsche, den Rathschlägen der fremden Meister folgen zu wollen, wurde er schwankend hin- und hergezogen, und wiederholtes Missrathen der Arbeit war die Folge. — Endlich gedieh der Entschluss zur Reife: den früheren Plan des Prof. Rauch aufzunehmen und in eines Meisters Schule die fehlende Erfahrung und Sicherheit sich zu erwerben. Mit Einwilligung seiner Behörde wählte er Paolo Toschi in Parma, der auf dem Gipfel seines Künstlerruhmes stand, zum neuen Meister. Er begann den Stich der Medaillen zum dritten Male in gewohnterer Weise, und nach deren Beendigung in der vorliegenden Ausführung, reiste Ed. E. nach Italien im Spätherbste ab, wohin ihn künstlerische Sehnsucht von frühster Jugend gezogen hatte.

1829.

In Parma

nahm Paolo Toschi den neuen Schüler mit grosser Freundlichkeit auf, dessen vervollkommneteren Ausbildung in der Zeichenkunst volle Anerkennung schenkend. Es wurde sogleich ein Bild zum Stiche, in Kreide zu zeichnen, gefunden, und der Stich begonnen. — Bei dem Weiterschreiten der Arbeit zeigten sich ebenfalls wieder grosse Schwierigkeiten in der Aneignung der Ansichten des neuen Meisters, und nicht leicht ging es, die neue Bahn zu finden; mehrere Male wurde die Platte von Neuem begonnen. Dazwischen dienten kleine Radirungen zur Abwechselung und Erholung.

63. Eine Ansicht vom Kirchhof du Père la Chaise, nach einer nach der Natur gemachten Bleistiftzeichnung ausgeführt und gestochen, nachdem die Radirung in Paris angelegt worden. $19^1/_2$ c. br., 16 c. h.

64. Eine Landstrasse durch ein deutsches Dorf. Nach einer nach der Natur gezeichneten Skizze in Bleistift. Radirt. 19 c. br., 13 c. h.

Beide Platten fanden weiter keine Verwendung.

1830.

65. Das Standbild des Königs Friedrich Wilhelm I. in Gumbinnen. Bronzestatue vom Professor Christ. Rauch. Nach einer Zeichnung in Bleistift von dessen Schüler Rietschel gestochen. 21 c. h., 7. c. br.

Diese Platte ist wieder zu den „Werken des Prof. Chr. Rauch“ in seinem Auftrage ausgeführt worden.

66. Ein Reitknecht ein Pferd mit Damensattel haltend. Eine Vignette zur Verzierung eines Rechnungsschema's. Nach eigner Bleistiftzeichnung gestochen. 3½ c. br., 5 c. h.

Diese kleine Arbeit wurde als Anerkennung gewährter Freundlichkeit für den Hofsattler der Grossherzogin Maria Louise in Parma ausgeführt.

1831.

Die Beendigung der grösseren Platte nahte ihrem Ende Einige Zeichnungen nach alten Bildern waren zwischen durch in Mailand und Venedig zum Stechen gezeichnet worden, als die grossen politischen Ereignisse in Frankreich sich über Oberitalien fortpflanzten, und Toschi mit seinen Schüler nach Florenz zu gehen nöthigten, um ungestört ihren Arbeiten leben zu können.

67. Ein kreuztragender Christus, nach einem Bilde des Michel Angelo Anselmi, im Benedictiner-Kloster in Parma, in Kreide gezeichnet und gestochen. 36 c. h., 26 c. br.

Es ist dies die in Parma angefangene und in Florenz beendete Platte. Toschi hatte anfänglich den Plan, dieselbe zum Titelblatte eines Missale zu nehmen, welches er, von seinen Schülern mit Stichen nach Bildern der Parmesaner Schule geschmückt, herauszugeben beschlossen hatte. Die politischen Ereignisse vereitelten diesen Plan. Die Platte wurde später in Berlin von der Kuhr'schen Kunsthandlung erworben, und die Unterschrift: Tollite jugum meum etc. etc. darunter gestochen. I. Abdruck nur mit Künstlernamen. II. Abdrücke mit der Unterschrift, von denen einige erste den Schreibfehler Collite jugum meum etc. haben.

Ausser dieser Arbeit machte Ed. E. einige Zeichnungen zum Stich für sich und seinen Meister: für diesen die Bildnisse des Grossherzoglichen Ehepaares *) nach der Natur. Ed. E. sollte seinem Meister, der nach eingetretener politischer Ruhe nach Parma zurückgegangen war, dorthin folgen, als aus Berlin Nachrichten eintrafen, die ihn veranlassten sich von

* Leopold II. und seine Gemahlin, eine geb. Prinzessin von Sachsen.

Toschi zu trennen, womit die zweiten Lehrjahre ihren Abschluss erhielten. Nach Beendigung der Arbeiten ging Ed. E. auf einige Monate nach Rom.

1832.

68. Eduard Eichens eigenes Bildniss. Durch den Spiegel gezeichnet und radirt. 11 c. h., 10 c. br.

Zum Abschied aus Rom an die Freunde gegeben. Abdrücke sind nur in sehr kleiner Anzahl gemacht worden.

69. Eine Einladungskarte zu einem Abschiedsfeste. Nach eigener Zeichnung radirt. 8 c. h. 13, c. br.

In scherzhafter Darstellung sind darauf dargestellt die Freunde: unten Maler Beckmann, links Maler Aug. Hopfgarten, rechts Kupferstecher Eichens.

Nach vierwöchentlichem Besuche in Neapel, endete dann die Studienreise im Monat Mai.

In Berlin.

70. Ein Titelbild zum blonden Eckbert nach L. Tieck's Erzählung, nach einer getuschten Zeichnung von Wilh. Hensel in derselben Grösse gestochen. 11 $^1/_2$ c. h., 8 $^1/_2$ c. br. Für den Reimer'schen Verlag ausgeführt.

71. Das Bildniss Peter Paul Rubens nach Bolswert verkleinert, zum historischen Taschenbuch. 9 c. h., 7 c. br.

72. Ein Titelbild zum Runenberg nach L. Tieck's Erzählungen, nach einer getuschten Zeichnung von Wilh. Hensel in derselben Grösse gestochen. 11 $^1/_2$ c. h. 8 $^1/_2$, c. br. Für Reimers Verlag waren die ersten Arbeiten nach der Rückkehr aus Italien.

73. Das Bildniss des Kupferstechers Paolo Toschi in Parma 1830, in Kreide in derselben Grösse, nach der Natur gezeichnet und jetzt im Stich beendet; unbegrenzt. 17 $^1/_2$ c. h., 19 $^1/_2$ c. br.

Diese Platte wurde dem Meister als Anerkennung seiner Bemühungen von seinem Schüler übersendet.

1833.

74. Zwei Umrisse nach neueren Bildern auf 1 Platte.

a) Neapolitanisches Fischerpaar nach Eybel, von Holbein gezeichnet. 15 $^1/_2$ c. h., 12 $^1/_2$ c. br.

b) Kampf zwischen Schleichhändlern und Gensdarmen nach Ewers von Holbein gezeichnet. 20 c. h., 25 c. br.

Für den Verein der Kunstfreunde in Preussen radirt.

75. Das Bildniss des Fürsten Anton Radzivill auf dem Todtenbette. Nach der Natur von Wilh. Hensel in Bleistift gezeichnet und in derselben Grösse gestochen, unbegränzt. 20 c. br., 15¹/₁ c. h.

Die Abdrücke haben als Unterschrift ausser den Künstlernamen: Den 7. April 1833. Am heiligen Ostermorgen.

Die Platte ist von der hohen Wittwe zur Erinnerung ihres, an diesem Tage verstorbenen Gemahls, „des Componisten des Faust von Göthe“ bestellt worden.

76. Drei Wappen-Adler und eine Herme des Mercur in verschiedenen Grössen, nach eigenen Zeichnungen, zur Verzierung von Wechselschemaplatten, für die Königl. Hauptbank gestochen.

1834.

77. Das Bildniss des Ober-Präsidenten Heinrich Theodor von Schön. Nach der Natur gemalt und zum Stich gezeichnet von Joh. Wolff. Im Hintergrund eine Ansicht des Schlosses von Marienburg. In Bordüre. 25 c. h., 12¹/₂ c. br.

I. Abdrücke mit Künstlernamen, und obigem Namen des Dargestellten, ohne Titel, auf gutem Papier gedruckt. II. Abdrücke ebenso, aber auf sehr geringem Papiere.

Der Stadtrath und Hofbuchdrucker Hartung in Königsberg hatte das Bildniss stechen lassen, „um seiner Verehrung Ausdruck zu geben, gegen den Wohlthäter der Provinz Preussen und Wiederhersteller des Schlosses zu Marienburg.“

1835.

78. Madonna mit dem Kinde in der Thür. Nach einem lebensgrossen Bilde von Eduard Steinbrück. In Kreide gezeichnet und gestochen. 32 c. h., 24¹/₂ c. br.

Das Bild, im Besitze Sr. Majestät des Königs Wilhelm I., wurde zur Vereinsgabe des „Vereins der Kunstfreunde in Preussen“ gestochen, daher nur I. Abdrücke (Epr. d'arstiste) sehr wenige; II. Abdrücke vor der Schrift mit Künstlernamen in sehr geringer Anzahl. III. Abdrücke haben ausser dem Titel die Firma des Vereines.

79. Anna, erstes Töchterchen des Kupferstechers, macht die ersten Versuche im Stechen an einem Stuhle. Nach der Natur in Aquarell gemalt und radirt. 12¹/₂ c. h., 9¹/₂ c. br.

80. Pilger in der Wüste. Nach einem lebensgrossen Bilde von Herrmann Stilke in halber Ausführung (Cartonmanier) gestochen. 18¹/₂ c. h., 21 c. br.

Das Original befindet sich in der Gallerie des Grafen

Raczinsky, und ward die Platte von diesem für sein kunstgeschichtliches Werk über die Düsseldorfer Malerschule, bestellt.

81. Ein Titelbild zu einer Novelle, welche die Geschichte der heiligen Elisabeth, in modernes Gewand gekleidet, erzählt. Nach einer getuschten Zeichnung in derselben Grösse von Holbein gestochen. $10\frac{1}{2}$ c. h., 8 c. br.

Für den Berliner Taschenkalender ausgeführt.

82. Eine Tischkarte zur Bezeichnung der Plätze bei einem Künstlerfeste. Nach eigener Zeichnung radirt. 14 □ c.

83. Ein Parmesaner Barbierjunge im Winter. In Aquatinta geätzt. 11 c. h., 7 c. br.

84. Eine Soeur de Charité mit Savoyardenknaben. In Aquatinta geätzt. 15 c. h., 12 c. br.

Beide Versuche sind nach Zeichnungen aus dem eigenen Skizzenbuche entnommen.

85. Eine Karte zur Neujahrs-Gratulation an die Freunde. Die zwölf Monate unter dem Bilde von zwölf Knäbchen — erneuen und schmücken die Jahreszahl 1836. Nach eigener Erfindung radirt. 10 c. h., 13 c. br.

1836.

86. Zwei Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Angelnde Kinder nach Schütz. 15 c. h., $19\frac{1}{2}$ c. br.

b) Auf dem Wasser fahrende Landleute nach Grothe. $20\frac{1}{2}$ c. h., 23 c. br.

87. Zwei Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Betender Räuber, nach Schorn. $13\frac{1}{2}$ c. h., 15 c. br.

b) Raphael, die Madonna della sedia componirend, nach Aug. Hopfgarten. 22 c. h., $17\frac{1}{2}$ c. br.

88. Zwei Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Aschenbrödel nach Krigar. 14 c. h., 16 c. br.

b) Sacontala nach von Kloeber. $19\frac{1}{2}$ c. h., $22\frac{1}{2}$ c. br.

89. Ein Umriss, mehr ausgeführt, auf Stahl radirt. Salvator Rosa unter Räubern, nach Schorn. $27\frac{1}{2}$ c. h., $37\frac{1}{2}$ c. br.

Diese vier Platten wurden auf Veranlassung des Directoriums des Vereins der Kunstfreunde in Preussen radirt, unter Anwendung des Gavard'schen Panthographen (eines verbesserten Storchschnabels) mit dem man gleichzeitig die Reduction der Bilder und das Auftragen derselben, für die Aetzung auf der

Platte, bewirkt. Doch bleibt die Wirkung schwerfällig, wenn nicht hinterher ein Ueberarbeiten mit künstlerischer Hand die Arbeit der Maschine versteckt. Es waren das Versuche zur Erzielung grösserer Ersparungen in den Herstellungskosten dieser Nebengaben des Vereins.

90. Eine allegorische Randverzierung auf einem Kassenschein zu Fünfzig Thaler. Nach einem Entwurf von Schinkel, gezeichnet von Rosenfeld. Auf einen Stahlblock gestochen. 8 c. h., 13½ c. br.

Es ist dieser Stich die Originalplatte zur mechanischen Herstellung der Druckplatten von Staatswerthpapieren.

91. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Nach einem Bilde in Wasserfarben von Raphael, im Königl. Museum zu Berlin, gezeichnet und gestochen. 55 □ c.

I. Abdrücke als Epr. d'Arstiste in sehr kleiner Anzahl.
II. Abdrücke mit den Künstlernamen führen die Unterschrift:
„Die Anbetung der heiligen drei Könige."

„Das in Leimfarbe (a guazzo) ausgeführte Originalgemälde ursprünglich auf Bestellung eines Abtes aus der adeligen Familie Ancajani für die Kirche seines zu Fiorentillo, unweit Spoleto gelegenen Klosters gemalt, im Jahre 1733 von da in die Hauskapelle der Ancajani nach Spoleto versetzt, ist im Jahre 1834 von jener Familie käuflich für das Königl. Museum erworben worden, wo es sich gegenwärtig befindet. Es misst 7 Fuss 9 Zoll 6 Linien im Quadrat."

Der Stich wurde auf Bestellung des General-Directoriums des Königl. Museums — des Grafen von Brühl — ausgeführt.

92. Eine Tischkarte, auszuschneiden, als Fähnchen an einen Stock geklebt, zur Bezeichnung der Plätze bei einem Künstlerfeste zu dienen.

Nach eigener Erfindung gezeichnet und radirt. 10 c. h., 20½ c. l.

93. Eine Karte zur Neujahrs-Gratulation an die Freunde. Die vier Jahreszeiten, als Kinder, bringen ihre Gaben zum neuen Jahre dar. Nach eigener Erfindung und Zeichnung radirt. 9½ c. h., 13½ c. br.

1837.

94. Drei mehr ausgeführte Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Eine Erndte-Scene, nach Eduard Bendemann. 14½ c. h., 38 c. l.

b) Helgoländer Fischer, nach Jordan. 12 c. hoch, 12½ c. breit.

c) Kinder im Kornfelde, nach Grothe. 12 c. h., 10 c. br.

95. Zwei mehr ausgführte Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Kaiser Karl der Grosse bei Köhlern nach Kolbe. 21 c. h. $18\frac{1}{2}$ c. br.

b) Kaiser Otto und sein Sohn, nach Stilke. 21 c. h., $18\frac{1}{2}$ c. br.

96. Zwei mehr ausgeführte Umrisse nach neueren Bildern auf Einer Stahlplatte:

a) Zuflucht am Altar, nach Eduard Daege. 21 c. h., $15\frac{1}{2}$ c. br.

b) Mirjam, nach Wilh. Hensel. 21 c. im Durchm.

Diese auf Stahl radirten Skizzen waren die Gaben des Vereins der Kunstfreunde für dieses Jahr. Da die Künstler von den vorjährigen Radirungen nicht sehr erbaut waren, so ordnete das Directorium an, die Arbeiten, unter Anwendung des Panthographen, mit freier Hand mehr auszuführen, wodurch selbstverständlich die Kosten wieder grösser wurden. Es waren dies denn schliesslich die letzten Skizzen, die der Verein von seinen Erwerbungen für die Mitglieder anfertigen liess.

97. Eine auf die Künste bezügliche allegorische Composition. Das Patent für die Mitglieder des Schlesischen Kunstvereins. Nach einer Zeichnung von C. Herrmann. gestochen; unbegrenzt. 39 c. h., 30 c. br.

98. Die heilige Magdalena. Kniestück. Nach einem Bilde von Domenichino in Florenz, dem Lord Kenedy gehörend. Im Jahre 1831 in Kreide gezeichnet und ausgeführt gestochen. 24 c. h., $19\frac{1}{2}$ br. In kleiner Einfassung.

Die Abdrücke haben, ausser den Stechernamen, den Namen der Heiligen, und den Nachweis des Besitzers des Bildes.

99. Eine Heimkehr. Eine Bäuerin karrt ihren trunkenen Mann nach Hause. Nach einer getuschten Skizze in derselben Grösse von Eduard Meyerheim ausgeführt; radirt. 13 c. h., 16 c. br.

I. Abdrücke ohne Schrift mit eingerissenen Namen der Künstler. II. Abdrücke mit obiger Unterschrift und Adresse.

100. Die Bildniss-Figürchen der beiden ältesten Töchterchen des Kupferstechers, auf dem Sopha mit Puppen spielend. Nach der Natur gezeichnet und radirt. 17 □ c.

I. Abdrücke haben die Unterschrift: Les enfants d'Edouard. II. Abdrücke haben die Unterschrift: Anna und Maria nebst Adresse der L. Sachse'schen Kunsthandlung.

101. Eine Karte zur Neujahrsgratulation an die Freunde, wie die früheren nach eigener Erfindung radirt. 13 c. h., $9^1/_2$ c. br.

Vier Knäbchen tragen die neue Jahreszahl 1838 auf Berlin (charakterisirt durch gewisse Gebäude) herab.

1838.

102. Das Bildniss des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen, späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. Nach der Natur in Kreide gezeichnet, mit grosser Bordüre, gestochen. 32 c. h., $26^1/_2$ c. br. Die Bordüre ist von Salzenberg gezeichnet.

I. Abdrücke haben Namen und Titel, sowie das Wappen und die Dedication der Platte an die Kronprinzessin Gemahlin.

Nach der Thronbesteigung, 1840, liess der Verleger der Platte, die L. Sachse'sche Kunsthandlung, die erste Unterschrift entfernen, und II. Abdrücke, mit Namen und Königstitel versehen, anfertigen.

1839.

103. Eine allegorische Randverzierung zum Lehrbriefschema für junge Handwerker. Gezeichnet von Mächtig in Breslau. Radirung. 39 c. h., 32 c. br.

104. Das Brustbild Felix Mendelsohn Bartholdi's. Nach einem Oelbilde von Theodor Hildebrandt in Düsseldorf. Auf Stahl gestochen. $9^1/_2$ c. h., $7^1/_2$ c. br.

Zum Titelbilde des Brockhaus'schen historischen Taschenbuches ausgeführt.

105. Raphael und Meister Andrea. Titelbild zur Novelle von Geibel „das Mädchen von Albano", in dem Taschenbuche „Italia" von Alfred Reumont, gezeichnet von Aug. Hopfgarten. 10 c. h., $7^1/_2$ br. — Verlag von Alex. Duncker in Berlin.

106. Madonna mit dem schlafenden Christkinde auf dem Arme, stehend zwischen zwei musicirenden Engeln, ganze Figuren. Nach dem im Königl. Museum zu Berlin befindlichen Bilde in Tempera gemalt von Raffaellin del Garbo. 1837 gezeichnet und gestochen, in Bordüre. $40^1/_2$ c. h. $38^1/_2$ c. br. Die Bordüre ist nach Schinkel's Angabe und Zeichnung.

I. Abdrücke mit Künstlernamen und mit der Bibelstelle Jesaias 25, 9. in der Bordüre; in sehr kleiner Anzahl, da die Platte für den Verein der Kunst-Freunde ausgeführt wurde. Für II. Abdrücke ist „Maria mit dem Kinde" und die Adresse des Vereins darauf gestochen.

107. Eine Neujahrskarte zur Gratulation an die Freunde. Wie die früheren, nach eigener Zeichnung. 10 c. h., 12 c. br.

Zwölf Knäbchen mit musikalischen Instrumenten, sind um die Jahreszahl gruppirt, ein Concert aufführend.

1840.

108. Das Bildniss Guttenberg's, nach einem braun in braun gemalten Oelbilde, in derselben Grösse, von einem unbekannten Maler in Braunschweig. Gestochen. 20½ c. h., 16½ c. br.

Die Platte ward zum Titelbilde für das Guttenberg-Album von der Meyer'schen Buchhandlung in Braunschweig zur Jubelfeier Guttenberg's verwendet.

109. Bildniss des Dichters Freiherrn von Gaudy. Nach einer Bleistiftzeichnung in derselben Grösse von Franz Kugler radirt. 9 c. h. 8 c. br. Spätere Abdrücke haben sein Facsimile als Unterschrift. Titelbild zur Ausgabe der Gedichte. Verlag der Simion'schen Buchhandlung.

110. Bildniss Beethoven's. Nach einer Bleistiftzeichnung in derselben Grösse, welche nach einem lebensgrossen Oelbile nach Skimon gemacht war, ausgeführt. Gestochen, unbegränzt. 14 c. h., 10 c. br.

Titelbild zur Lebensbeschreibung, welche die Aschendorffsche Buchhandlung besorgte. Die Abdrücke haben ein Facsimile als Unterschrift.

111. Bildniss Ernst Moritz Arndt's, nach einer von Ludwig Heine nach der Natur gemachten Zeichnung in Kreide. Verkleinert radirt, unbegränzt. 11 c. h., 13 c. br.

Mit Facsimile, zu den „Erinnerungen" als Titelbild gehörend. Für die Reimersche Verlagshandlung ausgeführt.

112. Bildniss der Malerin Frau Louise Henry geb. Claude im schwarzem Hute und Schleier. Nach einer von ihr selbst aus dem Spiegel gezeichneten Bleistiftzeichnung in derselben Grösse. Unbegränzt, gestochen. 13 c. h., 13 c. br. Die Abdrücke haben den Namen, mit Geburts- und Todestage. Darunter in Facsimile:

„Ihrem Andenken
Eduard Eichens."

113. Scene aus dem Orest des Aeschylos. Relief am Giebelfelde des Schauspielhauses in Dresden. Erfunden und ausgeführt von Rietschel. Nach dessen Zeichnung verkleinert in zwei Bruchstücken über einander gestochen, ein jedes 8½ c. h., 20 c. br.

Diese Platte wurde vom Grafen Raczinsky für die Fortsetzung seiner „Kunstgeschichte“ bestellt, und fällt die geschmacklose Zerlegung der schönen Composition seiner Anordnung zur Last.

114. Bildniss eines ungarischen Dichters, Freiherrn Aloys von Mednyansky, nach einer getuschten Zeichnung von einem Wiener Künstler, als Titelbild für die Reimer'sche Verlagshandlung gestochen. Unbegränzt. 8 c. h., 7 c. br.

115. Bildniss des Dichters Ludwig Tieck. Nach einem lebensgrossen Bilde von Vogel in Dresden gezeichnet und als Titelbild für die Reimer'sche Verlagshandlung gestochen. Unbegränzt. 9 c. h., $8^1/_2$ c. br.

116. Bildniss des Dichters Freiherrn von Eichendorff, nach der Natur gezeichnet und in derselben Grösse gestochen. 10 c. h. 8 c. br. Als Titelbild zur Ausgabe seiner Gedichte für die Simion'sche Buchhandlung.

1841.

117. Bildniss des Dichters v. Maurer. Nach einer Lithographie von Bodmer verkleinert, und als Titelbild für die Reimer'sche Verlagshandlung ausgeführt. Unbegränzt. 7 c. h., 6 c. br.

118. Die Vision des Ezechiel. Nach einer im Jahre 1831, nach dem Bilde von Raphael, im Pallast Pitti zu Florenz, in Sepia getuschter Zeichnung, in gleicher Grösse mit dem Originale, gestochen. 39 c. h. $28^1/_2$ c. br.

Durch die zu geringen Leistungen der Berliner Kupferdrucker, sah sich der Stecher veranlasst, zur Beendigung seiner Platte nach Paris zu reisen, von wo aus dann auch die Herausgabe durch das Haus Goupil et Comp. besorgt wurde.

I. Abdrücke mit gerissenem Stecher-Namen als Facsimile (Epreuves d'artiste). II. Abdrücke vor der Schrift mit gestochenem Künstler-Namen. III. Abdrücke mit angelegter Schrift. IV. Abdrücke mit ausgefüllter Schrift. Alle diese haben das Wappen, und Nr. III u. IV den Namen und die Dedication an I. K. H. die Prinzessin Wilhelm von Preussen geb. Prinzessin von Hessen-Homburg.

Später kaufte der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen die Platte für seine Mitglieder. Es wurde die Unterschrift mit Wappen entfernt, und ein neuer Titel und die Adresse des Vereins darauf gestochen.

Rechts am Rande sind die Zahl der Abdrücke, die Hunderte durch Punkte, bis 36 markirt.

1842.

119. Maria mit dem Kinde, erhöht sitzend, von einer Familie verehrt, aus fünf Personen bestehend, die des Grafen von Haxthausen aus Westphalen. Nach einer Bleistiftzeichnung von Tunner, in derselben Grösse und Ausführung, Cartonmanier. Gestochen. $35\frac{1}{3}$ c. h., $26\frac{1}{2}$ c. br.

Die Abdrücke haben alle, ausser den Künstlernamen folgende Verse:

1.

Amabil madre e amante
Volgi pietosi il ciglio
A chi non é tuo figlio
Ma tuo figlio sarà!

2.

Sarà quel ciglio un dardo.
Al cuor del peccatore
Che il tuo materno amore
Ahi! stolto non curò!

120. Das Bildniss Jean Paul Friedrich Richter's. Nach einer Bleistiftzeichnung in gleicher Grösse von seinem Schwiegersohne Ernst Förster in München. Auf Stahl gestochen, unbegränzt. $10\frac{1}{2}$ c. h., 8 br.

I. Abdrücke sind ohne Unterschrift. Die II. Abdrücke haben das Facsimile des Schriftstellers. Die Platte wurde zu einer Neuausgabe seiner Werke von der Reimer'schen Buchhandlung bestellt.

1843.

121. Das Standbild des Justus Möser in Osnabrück, von Franz Drake in Berlin in Bronze ausgeführt. Nach einer Zeichnung von Eduard Meyerheim, in derselben Grösse auf Stahl gestochen. $13\frac{1}{2}$ c. h. 7, c. br.

Für die Nikolaische Buchhandlung, als Titelbild zu „Moser's Werke“ ausgeführt.

122. Raphael Sanzio als Kind, aus einem, im Königl. Museum zu Berlin befindlichen Bilde des Vaters Giovanni Santi entnommen. Gezeichnet und in einer Bordüre gestochen. 30 c. h., 24 c. br.

Es giebt davon verschiedene Arten von Abdrücken: I. Das Kind ganz nackt, vor, und mit der Schrift; II. mit einem Zweige zur Bedeckung. In allen befindet sich der Name in der Bordüre. Seit 1850 ist unter dem Röckchen ein Hemd angebracht; es sind aber davon nur wenig Abdrücke gemacht worden.

123. Allegorisches Titelblatt zum Oberon von Wieland. Nach einer getuschten Zeichnung in gleicher Grösse von Alexander Simon. Radirt. 55. c. h., $37\frac{1}{2}$ c. br.

Im Grossherzoglichen Palast zu Weimar, im Wieland-Zimmer, befinden sich, von Preller gemalt, schöne landschaftliche Darstellungen, zwischen denen von Alex. Simon in Arabeskenform Scenen aus dem Oberon gemalt sind. Die L. Sachse'sche Kunsthandlung beabsichtigte eine Ausgabe davon radiren zu lassen, und forderte den Künstler auf, die Verkleinerung für den Stich selbst zu besorgen. Dieser sah sich veranlasst, um ein abgeschlossenes Werk daraus zu bilden, ein Mittelstück dazu zu componiren, und ist die vorliegende Platte das Erste Blatt dazu.

124. Der Engel erscheint dem Gottfried von Bouillon im Traume. 31½ c. h., 38 c. br.

125. Das Heer der Kreuzfahrer erblickt die heilige Stadt. 38 c. h., 53 c. br.

126. Eustaz führt Armida zu Gottfried von Bouillon. 32 c. h. 42., c. br.

127. Erminia kommt zu den Hirten. 32½ c. h., 34½ c. br.

128. Clorinda wird getauft. 29 c. h., 29½ c. br.

129. Erminia findet Tancred ohnmächtig. 34½ h.

Diese sechs Platten enthalten in einfachen Umrissen Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem, welche Peter von Cornelius erfunden und gezeichnet hatte, um bei einem grossen Hoffeste danach lebende Bilder zu ordnen. Die Reimer'sche Verlagshandlung gab diese Kohle-Zeichnungen heraus, und war die Aufgabe für den Stecher, möglichst Facsimile derselben zu geben.

130. Friedrich der Grosse als Kind. Kniestück mit einer Trommel. Aus einem Bilde des Anton Pesne, in Kreide gezeichnet und gestochen. 18½ c. h., 14½ c. br.

131. Bildniss der Königin Sophie Dorothea von Preussen, der Mutter Friedrich des Grossen, aus einem Bilde von Anton Pesne in Kreide gezeichnet und gestochen. 18½ c. h., 14½ c. br.

Beide vorstehende Platten sind auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. zur Neu-Ausgabe der Werke Friedrich des Grossen gestochen worden, daher sind die einzelnen Abdrücke sehr selten. Die Künstler-Abdrücke haben als Epr. de Remarque den Stechernamen in Facsimile. Für die Auflage, die 300 Exemplare betrug, ist jede Bezeichnung der Platte fortgeschliffen worden.

132. Das Brustbild des Prinzen Adalbert von Preussen, späteren Prinzen-Admiral. Nach einem Aquarell-Bilde von Franz Krüger, als Titelbild zum genealogischen Taschenbuche gestochen, unbegränzt. 11 c. h., 10 c. br.

1845.

133. Das Bildniss des Dichters Friedrich von Hardenberg (Novalis). Nach einem lebensgrossen Oelbilde auf Stahl gestochen, ohne Hintergrund. 9 c. h., 7 c. br.

Zum Titelbilde für eine Neu-Ausgabe seiner Werke von der Reimer'schen Verlagshandlung bestellt.

1846.

134. Friedrich der Grosse und seine Schwester Sophie Wilhelmine als Kinder. Ganze Figuren. Nach einem lebensgrossen Bilde von Anton Pesne im Charlottenburger Schlosse, in Kreide gezeichnet und gestochen. 29 c. h., 25 c. br.

Abdrücke sind davon vorhanden: I. als Epreuves de Remarque, viere mit einer kleinen Radirung: Friedrich der Grosse als alter Mann mit zwei Windspielen nach Daniel Chodowiecki.

II. Epr. d'Artiste haben des Stechers Monogramm 18 F 46 mit der Jahreszahl am unteren Rande der Platte. III. Abdrücke mit angelegter Schrift und IV. mit ausgefüllter Schrift.

135. Bildniss der Prinzessin Marianne Wilhelm von Preussen, geb. Prinzessin von Hessen-Homburg, auf dem Todten-Bette. Nach einer Zeichnung in derselben Grösse von Wilhelm Hensel gestochen. Unbegränzt. 18 c. h., 28 c. br. Als Unterschrift ausser dem Künstlernamen, der Todestag: Den 14. April 1846. Abdrücke sehr selten, indem die Platte von der Tochter, der Prinzessin Elisabeth von Hessen und bei Rhein, zu Abdrücken für die nächsten Verwandten bestellt worden ist.

136. Bildniss Wilhelm v. Humboldt's nach einer Kreidezeichnung von Franz Krüger, etwas verkleinert auf Stahl gestochen. 12 c. h., 9 c. br.

Titelbild zu seinen Werken für den Reimer'schen Verlag.

137. Eine Randverzierung auf einer Banknote, den Bankverkehr versinnlichend. Die Erfindung, die Zeichnung der Figuren und des Wappens, sind vom Stecher, die Verzierungen von Strack. Auf einer Stahlplatte gestochen. 10½ c. h., 16½ c. br.

Für die königliche Hauptbank ausgeführt.

1847.

138. Bildniss eines ehemaligen Ministers v. Breza? aus der letzten polnischen Revolution. Nach einer Bleistiftzeichnung, unbegränzt. 13 c. h., 11 c. br.

139. Ein Christus in Wolken schwebend. Fragment aus einem grösseren Carton von Heinrich von Hess. Stich auf einer Stahlplatte. 8 c. h., 11 c. br.

140. Der heilige Bonifacius. Fragment aus einem Carton von Schraudolph. Stich auf einer Stahlplatte. 9 c. h., 11 c. br.

Diese Stiche entstanden in Folge einer Concurrenz, welche die Kunsthandlung Artaria in Mannheim veranstaltet hatte, um geeignete Kräfte zur beabsichtigten Herausgabe eines grossen Werkes „die Fresken in der St. Bonifaciuskirche in München“ von Heinrich von Hess, zu finden. Auch Ed. E. folgte sehr gern der Einladung dazu und hatte die Genugthuung, dass seine Stiche die Künstler und Unternehmer am meisten befriedigten. — Als aber die Arbeit auf den grossen angefangenen Platten kaum wieder begonnen hatte, sah sich die Verlagshandlung genöthigt, die eben geschlossenen Contracte wieder aufzulösen, und die Cartons zurückzufordern, denn die in München ausgebrochenen Lola Montez-Unruhen, und die nachfolgenden politischen Ereignisse nöthigten zur Vorsicht in umfassenden Kunstunternehmungen.

1848.

141. Christus ladet die Mühseligen und Beladenen zu sich. Nach einem von Carl Begas für die Stadtkirche in Alt-Landsberg gemalten grossen Oelbilde — in Sepia getuscht, und gestochen — mit Bordüre. 45 c. h., 56 c. br.

Für den Verein der Kunstfreunde in Preussen ausgeführt, daher I. Epr. d'Artiste mit gerissenem Künstlernamen-Facsimile in sehr kleiner Anzahl. II. Abdrücke haben die Bibelworte: „Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken“ in dem unteren Rande der Bordüre und gestochene Künstlernamen; die III. Abdrücke sind mit obigem Titel und Firma des Vereines.

142. Bildniss des ehemaligen Seminar-Directors Adolph Diesterweg. Nach einer Bleistiftzeichnung in derselben Grösse von Wilhelm Hensel gestochen, unbegrenzt 22 c. h., 20 c. br. Für einen Verein von Lehrern ausgeführt.

Die Abdrücke haben alle, als Unterschrift der Platte:

„Immer strebe zum Ganzen“

Adolph Diesterweg.

in Facsimile seiner Handschrift.

143. Bildniss der Prinzessin Amalie von Preussen, Schwester Friedrich des Grossen. Nach einem Oelbilde von Anton Pesne gezeichnet und gestochen. 18½ c. h., 14 br.

Die Platte gehört zu der Neu-Ausgabe der Werke des grossen Königs, daher über die Abdrücke dasselbe gilt, wie bei Nr. 130 und Nr. 131.

1849.

144. Bildniss der Lavinia, der Tochter des Titian. Nach dem bekannten Bilde dieses Meisters im Berliner Museum, in Kreide gezeichnet, als dasselbe im Jahre 1829 in Venedig zum Verkaufe stand. Gestochen. $31^1/_2$ c. h., 25 c. br.

Es sind nur wenige Abdrücke mit eingeritzten Künstler-Namen gemacht worden.

145. Bildniss des Königs Friedrich Wilhelm IV. Kniestück. Nach einem Lichtbilde von Biow vergrössert gezeichnet und gestochen, unbegrenzt. 24 c. h., 17 c. br.

1850.

146. Bildniss des Bildhauers Christian Rauch. Kniestück. Nach einem Lichtbilde von Biow vergrössert gezeichnet und gestochen, unbegrenzt. 22 c. h. $13^1/_2$ c. br.

Beide Platten wurden im Auftrage der Kunstverlags-Handlung von T. O. Weigel in Leipzig zu einer „Gallerie berühmter Zeitgenossen“ ausgeführt. Die Bestellung dieser Arbeiten wurden von Ed. E. als ein Wiederanfang geregelterer Zustände nach den Stürmen und politischen Umwälzungen der letzten Jahre freudigst begrüsst.

Die I. Abdrücke in sehr kleiner Anzahl Epreuves d'Artiste haben die Künstlernamen-Facsimiles am unteren Rande der Platte.

147. Der Kopf des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen im Profil, nach einem Medaillon von Pfeuffer, gezeichnet und gestochen. In Bordüre. $2^1/_3$ c. h., 2 c. br.

Es diente dieser Stich, auf einen Stahlblock ausgeführt, zum Originale der auf mechanischem Wege herzustellenden Druckplatten zu den Postfreimarken, welche damals eingeführt wurden. Für die betreffende Postbehörde angefertigt.

148. Ein sitzender Mercur, in einer Nische nach der Statue von Thorwaldsen gezeichnet, und in die auf mechanischem Wege radirte Randverzierung einer Stahl-Platte gestochen, zur Anfertigung von Banknoten. Für die Königl. Hauptbank ausgeführt. 6 c. h., 4 c. br.

1851.

149. Der schlafende Räuber. Nach Leopold Robert's in der ehemaligen Wagner'schen Sammlung (jetzt „National

Gallerie") befindlichen Bilde, in Kreide gezeichnet und auf Stahl gestochen. 30 c. h., 23 c. br.

Für den Verein der Kunstfreunde in Preussen ausgeführt existiren nur von dieser Platte I. Abdrücke vor der Schrift mit Künstler-Namen in geringer Zahl. II. Abdrücke haben die Inschrift mit der Firma des Vereines.

150. Zwei Knabengestalten mit Attributen des Handels und des Ackerbaues, dazwischen eine Decoration aus den Insignien der Königswürde: Reichsapfel, Scepter und Schwert mit Lorbeern und Eichenzweig als Verzierung der Rückseite des preussischen Einthalerscheins — nach Angabe gezeichnet und auf einen Stahlblock gestochen, zum Original, zu den auf mechanischem Wege herzustellenden Druckplatten der Kassen-Anweisungen. 7 c. h., 11 c. br.

Im Auftrage der Königl. Staatsdruckerei ausgeführt.

151. Erstes Bruchstück des Frieses im neuen Museum zu Berlin von Wilhelm von Kaulbach. 10 c. h., 40 c. br.

Dieser Fries stellt in heiteren Kinder-, Thier- und Pflanzengruppen Momente aus der Geschichte dar; in Bezug auf die darunter befindlichen sechs Wandgemälde, welche die grossen Epochen der Culturgeschichte versinnlichen. Diese Wandmalereien sind von Wilhelm v. Kaulbach erfunden, und die Cartons dazu gezeichnet, nach denen Ed. E. das obige Bruchstück und die nachfolgenden Platten ausführte. Sie bilden ein grosses Prachtwerk, welches die Verlagshandlung von Alexander Duncker in Berlin herausgiebt, unter dem Titel: Die Wandmalereien im Treppenhause des neuen Museums von Wilhelm von Kaulbach.

1852.

152. Zweites Bruchstück des obigen Frieses. 10 c. h., $58\frac{1}{2}$ c. l.

153. Drittes Bruchstück des obigen Frieses. 10 c. h., 57 c. l.

1853.

154. Viertes Bruchstück des obigen Frieses. 10 c. h., 60 c. l.

155. Die letzten Gruppen aus dem zweiten Theile des v. Kaulbach'schen Frieses. Als Beilage für eine Kunstzeitung, nach dem Carton radirt. 10 c. h., 13 c. br.

1854.

156. Eine Karte zur Neujahrs-Gratulation an die Freunde. Die zwölf Monate, als Kinder, bilden in ihrer Gruppirung die Jahreszahl 1855. Nach eigner Erfindung und Zeichnung radirt. 10 c. h., 13 c. br.

1855.

157. Macbeth und die Hexen. Nach einem Carton von Wilhelm von Kaulbach verkleinert gezeichnet und gestochen. 33 c. h., 47½ c. br.

Die Platte wurde im Auftrage der Nicolai'schen Verlagshandlung des Dr. Parthey, zur Herausgabe einer Shakespeare-Gallerie ausgeführt.

Von der Original-Platte sind nur dreissig Exemplare als Epr. d'Artiste mit gerissenem Künstlernamen-Facsimile gedruckt worden. Danach wurde die Platte galvanoplastisch nachgeformt, und nicht weiter benutzt. Die späteren Abdrücke I. avant lettres mit Künstler-Namen und II. Abdrücke mit der Schrift, sind von der nachgeformten Druck-Platte abgezogen: ein Verfahren, welches von jetzt ab den Kunsthandel, sehr verändert. Für die Kupferstecher entsteht zwar daraus der Vortheil, dass das Geist ertödtende Aufstechen der Platten, zur Erzielung grosser Auflagen aufhört. — Für den Kunstfreund und den Sammler aber verschwindet die Sicherheit, dass die theuer bezahlten ersten Abdrücke auch wirklich den Grad der Seltenheit haben, denn es ist ein Leichtes, Avant-lettres-Drucke herzustellen, wenn auch Hunderte von Abdrücken schon durch den Handel verbreitet sind.

158. Homer und die Griechen, oder die Blüthe Griechenlands, die zweite der grossen Wandmalereien im neuen Museum zu Berlin. Nach W. von Kaulbach's Carton verkleinert gestochen. 52 c. h., 62½ c. br.

Das Weitere, auch hierher Gehörende, siehe bei Nr. 151; über die Abdrüke sind ähnliche Anordnungen getroffen wie bei Nr. 157.

159. Eine Karte Zur Neujahrs-Gratulation an die Freunde. Das Jahr, verschleiert, schwebt von den Jahreszeiten umgeben in Wolken vorüber. Nach eigener Erfindung gezeichnet und radirt. 10 c. h., 13 c. br.

1856.

160. Der Streit der Könige aus dem ersten Act des Königs Johann von Shakespeare. Nach einem Carton von

W. v. Kaulbach verkleinert gezeichnet und gestochen. 41. c. h., 34 c. br.

Für „die Shakespeare Gallerie“ in der Nicolai'schen Verlagshandlung ausgeführt. Ueber die Abdrücke ist dasselbe zu sagen, wie bei Nr. 157.

161. Fünftes Bruchstück des Frieses von Wilh. von Kaulbach. 10 c. h., $51\frac{1}{2}$ c. l.

162. Sechstes Bruchstück des Frieses von Wilh. von Kaulbach. 10 c. h. 57 c. l.

Diese sechs Bruchstücke bilden die erste Hälfte des Frieses im Neuen Museum, und umfassen die Sagengeschichte bis zum Eintritt des Christenthums. Es ist daraus ein Separatheft mit erklärendem Texte von der Alex. Duncker'schen Verlagshandlung gebildet worden.

1858.

163. Bildniss des Kupferstechers Ed. Eichens und das seiner Ehefrau, Auguste geb. Probst, auf Einer Platte. Nach einer von ihm selbst in Abendstunden des Monat Januar 1852 in Lebensgrösse, in Kreide, nach der Natur gemachten Zeichnung verkleinert, radirt; unbegränzt. 15 c. h., 19 c. br.

Die Abdrücke haben, mit der Nadel gerissen, die Namen und die Bibelstelle: Sprüche Sal. 31, 10. Sie sind nicht verbreitet, da die kleine Arbeit nur für die Töchter, und die Freunde des Hauses bestimmt war.

1860.

164. Christus und die Ehebrecherin, nach dem Bilde des Giovanni Antonio da Pordenone im Königl. Museum in Berlin. Nach einer im Jahre 1847 in Sepia getuschten Zeichnung gestochen. In Bordüre mit der Bibelstelle Ev. Joh. 8, 7. 29 c. h., 39 c. br.

Abdrücke sind vorhanden: I. Epr. d'artiste mit gerissenem Stechernamen-Facsimile. II. Abdrücke vor der Schrift. III. mit angelegter und IV. mit ausgeführter Schrift. Diese haben das Wappen und die Dedication an die damalige Prinzessin von Preussen, die jetzige Königin Augusta, geborne Prinzessin von Sachsen-Weimar.

165. Das Heer der Kreuzfahrer im Angesicht der heiligen Stadt — oder das Mittelalter. Die fünfte der grossen Wandmalereien im Neuen Museum. Nach dem Carton von W. v. Kaulbach verkleinert gestochen. 52 c. h., $62\frac{1}{2}$ c. br. Ueber die Abdrücke wie bei Nr. 151 und Nr. 158.

166. Eine Karte zur Neujahrs-Gratulation an die Freunde. Sie enthält das alte Lied in neuer Variation. Nach eigner Erfindung und Zeichnung. 10 c. h., 13 c. br.

1861.

167. Das Erste und Zweite Bruchstück des zweiten Theiles des Frieses von W. v. Kaulbach im Neuen Museum. Auf einer Platte gestochen. a) Das erste Bruchstück 10 c. h., 41½ c. l. b) Das zweite Bruchstück 10 c. h., 62 c. l.

Dieser Theil beginnt mit der Völkerwanderung. Das Betreffende über die Abdrücke wie oben Nr. 151 etc.

1862.

168. Ein Muttergottesbildchen zwischen zwei schwebenden Engeln, im griechisch-russischen Kirchenstyle. In Bleistift gezeichnet von der Prinzessin Elise Radzivill, eine Enkelin des grossen Tondichters, nach einem im Besitze ihrer Mama, der Prinzessin Clary-Radzivill befindlichen Oelbilde eines unbekannten Meisters gestochen. 10 c. h., 9 c. br.

Ed. E. stach dieses Blättchen zum Titelbilde eines polnischen Gebet- oder Liederbuches im Auftrage obiger Damen. Das Originalbild ist aus dem Nachlass des Prinzen Joannes Sobiesky auf die Prinzessin Clary-Radzivill, seine Verwandte, vererbt, und hat es derselbe vor der Schlacht bei Wien von Panduren zum Geschenk erhalten, die es aus irgend einem Kloster geraubt hatten. Auf den Legenden, welche die Engelchen halten, stehen die Worte: in hoc Imagine Mariae Victor ero Joannes! Dies deutete der Feldherr auf sich und als er Sieger über die Türken blieb, so liess er das Bildchen nie wieder von sich, es zu seiner Hausandacht stets mit sich führend. —

Abdrücke vor der Schrift sind nur wenige gemacht worden; für die Auflage ist eine Schrift in polnischer Sprache darunter gestochen worden, in der die Herstammung des Bildes beglaubigt und nachgewiesen sein soll.

1864.

169. Das Dritte und das Vierte Bruchstück des zweiten Theiles des Frieses von W. v. Kaulbach im Neuen Museum. Auf einer Platte gestochen. a) Das dritte Bruchstück 10 c. h., 57½ c. l. b) Das vierte 10. c. h., 60 c. l.

Die beiden letzten Bruchstücke, das fünfte und das sechste, womit der Fries abschliesst, sind nach der Zeichnung

von Ed. E. von dem Kupferstecher Teichel für das grosse Prachtwerk gestochen worden.

170. Die Völkerscheidung oder der Thurm zu Babel. Es ist dies das erste der grossen Kaulbach'schen Wandgemälde im Neuen Museum. Nach dem Carton verkleinert und gestochen. $51\frac{1}{2}$ c. h., $61\frac{1}{2}$ c. br. Das sonst Betreffende, wie bei den früheren Stichen Nr. 151 etc.

1867.

171. Das Zeitalter der Reformation. Die sechste der Wandmalereien von W. v. Kaulbach. Nach dem Carton verkleinert und gestochen. $52\frac{1}{2}$ c. h., 63 c. br. Wie vorher.

Bei dieser Platte kam, bezüglich auf das Abformen durch Galvanoplastik und das Abdrucken der nachgeformten Platten, (siehe Nr. 157) ein anderes Verfahren in Anwendung.

Die Fortschritte der Galvanoplastik hatten das sogenannte Verstählen der Platten möglich gemacht, wodurch den Unternehmern das Geld und Zeit kostende Abformen erspart wird. Ein Niederschlag einer Auflösung von Nickelmetall giebt der Oberfläche der Druckplatte, ohne in die Striche zu dringen, ein dem Stahle ähnliches Ansehen, und gewährt solchen Schutz, dass die Abdrücke in grosser Anzahl davon gemacht werden können, ohne dass ein Abnutzen sehr merklich ist, und sich leicht erneuern lässt, wenn dieser Fall eintritt.

Die Drucke haben aber ein magreres und trockneres Ansehen, als die wenigen, unter den Augen des Kupferstechers von der freien Kupferplatte entnommenen ersten oder Epr. d'Artiste-Abdrücke. Das kunstliebende Publicum lernt deshalb nicht den wahren Zustand der Platte kennen, da die in den Handel kommenden Abdrücke selten besondere Marken erhalten, so ist auch Täuschung sehr leicht möglich.

Daher muss Ed. E. zum Schlusse sein Bedenken aussprechen, ob das Eindringen der Industrie auf die höheren Productionen der neuern Kupferstechkunst nicht die Neigung und den Sinn der wahren Kunstfreunde zuletzt abschwächen werde? wie es schon ersichtlich ist, dass die Ausbreitung der Photographie der Heranbildung des angehenden Kupferstechers hemmend in den Weg tritt. Es werden demselben die kleineren Arbeiten entzogen, durch die er sich die Uebung in der schwierigen Technik des Stechens nach und nach aneignet, und die nöthige Erfahrung, Geduld und Ausdauer, und auch die Mittel erlangt, die zur Ausführung grösserer Kupferstiche unumgänglich nöthig sind! woraus dann die Befürchtung er-

wächst, die herrliche Kupferstechkunst werde in nicht zu langer Zeitfolge zu den Sagen der Vorzeit gehören!

Es bleibt noch zu bemerken, dass die fünfte und letzte der Platten nach den Cartons von W. von Kaulbach, die Zerstörung Jerusalems, die dritte Composition in der Reihenfolge, unvollendet in Arbeit ist, und als Nr. 172 dies Verzeichniss beschliesst.

Ehre und Dank dem gütigen Gotte, der die Kräfte dazu schenkte!

Berlin im Monat März 1870.

Eduard Eichens.

Nachträge

zu dem Verzeichnisse des Werkes J. A. B. Nothnagel's vom Senator **Dr. Gwinner.**

(Archiv, Bd. XI. S. 256—264.)

Von W. Freih. v. Tettau.

Es kann fraglich sein, ob es der Mühe lohnt, sich mit einem Künstler wie Nothnagel, der, wenn er auch bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen stand und für einen der glücklichsten Nachahmer Rembrandt's galt, doch in der Gegenwart wenig Beachtung findet, eingehend zu beschäftigen; nachdem aber einmal hierzu durch Dr. Gwinner der Anfang gemacht worden, muss es für wünschenswerth gehalten werden, dass die Sache so viel als möglich zum Abschluss gelange.

Der Unterzeichnete findet sich, obwohl, wie er offen bekennt, sein Sammlereifer niemals besonders Nothnagel zugewendet gewesen ist, doch durch den Umstand, dass er sich im Besitze einer ziemlich bedeutenden Anzahl von Blättern desselben befindet — im Ganzen 107 — in der Lage, eine nicht unbeträchtliche Menge von Nachträgen zu dem Gwinnerschen Verzeichnisse des Nothnagel'schen Werkes liefern zu können. Einen Hauptbestandtheil jener Sammlung bildet die von dem bekannten Düsseldorfer Kunstfreunde und Dilettanten Franz Custodis angelegte Collection, welche ausschliesslich

aus von dem Künstler selbst ausgewählten Exemplaren bestand. Das Vorhandensein in dieser kann daher als ein ziemlich vollgültiger Beweis für die Aechtheit angesehen werden. Die von Gwinner hin und wieder gegen die Authenticität aufgestellten Bedenken erhalten hierdurch im Wesentlichen ihre Erledigung. Auch scheinen die von diesem gegen die Glaubwürdigkeit Hüsgen's erhobenen Zweifel überhaupt nicht ganz begründet. Dem Letzteren kann man nicht selten Mangel an Takt vorwerfen, auch mit seinen Kunsturtheilen nicht einverstanden sein, den Vorwurf absichtlicher Unwahrheit wird man ihm aber nicht machen können. Hüsgen sagt nun aber in seinen 1780 erschienenen Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen mit Bezug auf Nothnagel wörtlich: „Ich glaube den Liebhabern keinen unangenehmen Dienst zu leisten und auch dem Verdienst des Verfertigers es schuldig zu sein, wenn ich hier ein vollständiges Verzeichniss davon mittheile, wie ich es von ihm selbst erhalten habe. Auf die Zuverlässigkeit der Beschreibung und Zeichen hat sich also jedermann zu verlassen.“ Eine solche Aeusserung würde Hüsgen dem mit ihm an demselben Orte lebenden Künstler gegenüber sich unmöglich haben erlauben können, wenn sie unwahr gewesen wäre. Er würde sich unzweifelhaft einer Desavouirung ausgesetzt haben. Eine solche ist aber so wenig erfolgt, dass Hüsgen jene Worte in seinem 1790, also zehn Jahre später, erschienenen ‚Artistischen Magazin‘, enthaltend das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler, wiederholte. Auch Meusel (Teutsch. Künstler-Lexikon. 2. Ausgabe, Bd. II. S. 97) giebt an, dass das fragliche Verzeichniss von Nothnagel selbst aufgesetzt sei. — Wenn sich daher in demselben Unrichtigkeiten finden, so fallen sie nicht sowohl Hüsgen, als dem Künstler selbst zur Last. Uebrigens beschränken sich solche, wenn man von den undatirten Blättern, bei denen es zweifelhaft bleibt, ob sie 1780 schon angefertigt waren, absieht, darauf, dass bei Hüsgen die beiden Blätter 2 und 51^{b} Gwinner's, welche dieser selbst als misslungen oder unvollendet bezeichnet — das letztere ist übrigens undatirt, aber allerdings wohl vor 1780 zu setzen — fehlen, und dass zwei Blätter, Gw. 38 und Gw. 27, in den bekannten Exemplaren das Monogramm des Künstlers enthalten, während sie in dem Hüsgen'schen Verzeichnisse als „ohne Namen“ angegeben werden. Gwinner bemerkt aber selbst, dass im Allgemeinen angenommen werden könne, dass von den meisten Blättern Nothnagel's Abdrücke vor der Schrift oder vor dem Monogramm existirten, weshalb aus der Angabe: „ohne Namen“

nicht mit voller Sicherheit geschlossen werden könne, dass nicht dennoch Abdrücke mit dem Monogramm sich auffinden liessen, wie ihm selbst bezüglich des von Hüsgen gegebenen Verzeichnisses mehrfach begegnet sei. — Die Blätter Gw. 25 und 26 können nicht als datirte angesehen werden; denn die Jahrzahl 1773 bezieht sich nur auf den Zeitpunkt, wo der Elefant und der Tiger in Frankfurt gezeigt worden sind; dass auch die Radirungen in demselben Jahre angefertigt worden, folgt noch nicht unbedingt, vielmehr weicht das Machwerk so wesentlich von datirten Arbeiten dieser Zeit ab, dass man sich versucht fühlen könnte, die Anfertigung in eine spätere zu setzen. Von den Blättern des Hüsgen'schen Verzeichnisses, deren Authenticität von Gw. angefochten ist, wird weiter unten einzeln gehandelt werden.

Ausser dem misslungenen Gw. 2 fehlt in der Wirklichkeit bei Hüsgen nur ein Blatt, das eine Datirung vor 1780 trägt, nämlich Gw. 37 — das, wie weiter unten gezeigt werden wird, nicht mit H. 39 identisch ist — es ist dies aber eine ziemlich unbedeutende Arbeit.

Wenn nun aber auch Nothnagel, als er das für Hüsgen bestimmte Verzeichniss seiner Radirungen anfertigte, eins oder das andere seiner damals schon vorhandenen Blätter übersehen haben mag, so ist es doch völlig undenkbar, dass er in jenes Arbeiten, die gar nicht von ihm herrührten, aufgenommen, und, wenn Hüsgen dies ohne sein Zuthun gethan, dazu geschwiegen haben werde. — Wir können also wohl ohne Bedenken alle von Hüsgen aufgeführten Blätter als wirkliche Arbeiten Nothnagel's ansehen, insbesondere dann, wenn diese Annahme dadurch, dass jene in die Sammlung von Custodis oder anderer zuverlässiger und urtheilsfähiger Zeitgenossen, wie Winkler, Brandes und Andre mehr, Aufnahme erhalten haben, bestätigt wird, Sammlungen, die offenbar unabhängig von Hüsgen's Verzeichnisse angelegt sind, da sie nicht dessen Reihenfolge adoptirt haben und mancherlei enthalten, was in jenem fehlt.

Ein begründeter Vorwurf wird aber allerdings Hüsgen wohl treffen, der jedoch auf seine Glaubwürdigkeit keinen Einfluss hat, und zwar der, dass er ein mit 1780 abschliessendes Verzeichniss zehn Jahre später ganz unverändert hat wieder abdrucken lassen, während der Künstler doch schwerlich in diesem langen Zeitraum ganz gefeiert haben wird. Denn wenn auch kein Blatt bekannt ist, das mit einer in jene Periode fallenden Jahreszahl versehen wäre, so wissen wir

doch z. B. aus Gw. 65, dass er, selbst später, noch die Radirnadel keineswegs ganz bei Seite gelegt gehabt hat.

Noch bedarf Gwinner's Bemerkung (S. 264): „Man finde auch häufig unvollendete oder misslungene Exemplare der Radirungen Nothnagel's, die von diesem selbst oder einem seiner Schüler flüchtig ausgetuscht wären, um die verfehlte Wirkung zu erzielen; der Sammler könne durch solche, an sich werthlose Blätter leicht getäuscht werden“ eine Einschränkung. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dass von einigen Radirungen Nothnagel's Exemplare vorkommen, in denen einzelne Theile, namentlich die Schattenpartien, mit dem Pinsel retouchirt sind; wenn dies aber von dem Künstler selbst oder unter seiner Leitung geschehen, so können sie wohl nicht als werthlos angesehen werden, vielmehr möchten sie dadurch noch an Werth gewonnen haben. Sodann muss aber auch in Abrede gestellt werden, dass gerade unvollendete oder misslungene Exemplare diesem Verfahren unterworfen worden sind. In meiner Sammlung befinden sich einige Blätter, so Gw. 7, 8, 14, 15, 32, 35, bei welchen die Vergleichung der nicht retouchirten Partien mit denen in anderen guten Abdrücken ergiebt, dass gerade sehr gelungene Exemplare für das Uebergehen mit dem Pinsel ausgewählt sind. Es leuchtet ein, dass die Wirkung hier eine ganz vorzügliche ist. — Endlich existiren aber auch Blätter von Nothnagel, bei denen der Tuschton offenbar nicht durch Handarbeit — durch Uebergehen mit dem Pinsel — sondern auf mechanischem Wege — durch Behandlung der Platte in Aquatinta — hergestellt ist. Einzelne Beispiele hiervon werden weiter unten namhaft gemacht und es wird zugleich nachgewiesen werden, dass diese Kupferstichmanier überhaupt Nothnagel nicht fremd gewesen ist. Auch andere mit diesem gleichzeitig lebende Künstler, wie Jos. Hauber, von dessen Radirungen fast durchgehends Abdrücke vor und mit der Bearbeitung in Aquatinta vorhanden sind, Fr. N. König, G. M. Kraus, Bartol. Weiss u. Andre mehr haben dieses Verfahren angewendet. Allerdings kann nicht in Abrede gestellt werden, dass Nothnagel demselben die Platten erst dann unterworfen hat, wenn sie bereits etwas abgenutzt waren, und dass schon ein etwas geübtes Auge dazu gehört, um festzustellen, ob ein Abdruck der einen oder der andern der erwähnten beiden Verfahrungsweisen seine letzte Herstellung verdankt.

I. Ergänzende Bemerkungen zu den von Gwinner verzeichneten Blättern.

Gw. 1. Der Engel erscheint dem Hauptmann Cornelius Die Unterschrift lautet nicht: sculpsit F., sondern Sculp. F (rancofurti.)

Gw. 3. Belisar. Gwinner's Annahme, dass die Platte verätzt worden sei, scheint nicht zuzutreffen. Mein Abdruck ist wenigstens vollkommen rein und scharf, nur hat der Baumschlag rechts und der Hintergrund links einen leichten Tuschton, der aber wohl in der Absicht des Stechers gelegen hat.

Gw. 7. Drei wachhabende Bauern. In den späteren Abdrücken sind die Zungen des Wachtfeuers durch Striche angedeutet, die in den früheren noch fehlen.

Gw. 13. Der kleine Bauernkrämer. Es existiren zweierlei Abdrücke: von der blossen Radirung und im sog. Schmutzton oder leicht in Aqua tinta bearbeitet.

Gw. 22. Ein wandernder Handwerksbursche. Wie vorstehend.

Gw. 23. Ein Wanderer erkundigt sich nach dem Wege. Neben dem Wanderer steht, wenigstens in meinem Exemplare nicht ein Knabe, sitzen vielmehr zwei Kinder, ein Knabe und ein Mädchen.

Gw. 26. Abbildung eines Tygers. In dem Unterrande befindet sich auser der deutschen Unterschrift, deren grammatische Fehler von Gw. stillschweigend verbessert sind, auch eine französische „Représentation — 1773."

Gw. 27. Ein Gelehrter unterrichtet einen jüngeren Mann. Die Unterschrift lautet: N + fec. 1776.

Gw. 29. Kleine Landschaft. Die hinter N. f. sich zeigenden Striche sehen zwar 188 ähnlich, sollen aber schwerlich eine Jahrzahl bedeuten, sondern wohl nur zur Darstellung des Terrains dienen.

Gw. 31. Kleine Landschaft mit Schiffen. In den früheren Abdrücken ist der Grund ganz weiss, während in den späteren sich durch einige feine Striche angedeutete Wolken zeigen.

Gw. 35. Brustbild eines alten Juden. Die Beischrift ist:
N. f.
+ 1771.

Gw. 36. Brustbild eines Bauern mit hoher Mütze. Unter dem Monogramm steht, allerdings mit schwacher Schrift aber durchaus erkennbar: sc. Nach dem Sternberg'schen Cataloge II. Nr. 2700 giebt es von diesem Blatte Abdrücke vor und nach Vollendung des Grundes. Auch ich besitze Abdrücke beiderlei Art, von der ersten aber nur in einem Contradruck.

Gw. 37. Brustbild eines jungen Mannes mit Barett. Hinter dem Monogramm steht noch: fec. Es ist dies Blatt keineswegs identisch mit Hüsgen 39. Denn das letztere ist unbezeichnet und das Barett mit einer Feder geschmückt. Es wird von ihm weiter unten ausführlicher gesprochen werden.

Gw. 38. Brustbild eines Bauern mit unbedecktem Kopf. Die Beischrift lautet: N. fec. + 1771. Von diesem Blatte existiren Abdrücke von der blossen Radirung und von der Bearbeitung in Aquatinta, welche letztere sehr effectvoll sind.

Gw. 39. Brustbild eines Alten in Profil. Es existiren zweierlei Abdrücke; bei den früheren ist der Grund ganz weiss, bei den späteren leicht mit Horizontallinien schraffirt.

Gw. 42. Brustbild einer alten Frau mit Mütze. Es giebt Abdrücke vor der Bearbeitung in Aquatinta, und solche mit derselben.

Gw. 43 und 44. Brustbild des Fürsten Radzivill. Die letztere Nummer kann wohl kaum als eine verkleinerte Wiederholung der ersteren angesehen werden da nicht nur die Tracht eine verschiedene ist — hier ein wenig offenstehender Pelzrock mit Stern, dort ein Wams und ein über der linken Schulter hängender Mantel ohne Stern, sondern auch die Stellungen der Figuren abweichen und die Gesichtszüge höchstens eine entfernte Aehnlichkeit zeigen. Bei Nr. 43 ist der Grund rechts in einer bei Nothnagel sonst nicht gewöhnlichen Weise mit sehr regelmässigen schrägen Linien schraffirt, das ganze Blatt überhaupt sehr zart behandelt und effectvoll, während bei Nr. 44 die Behandlung eine minder sorgfältige und der linke Hintergrund mit unregelmässigen sich durchkreuzenden Linien schraffirt ist. Beide Blätter enthalten einen augenscheinlich zur Aufnahme einer Unterschrift bestimmt gewesenen Unterrand, eine solche findet sich aber nirgends. Vergleicht man das von G. J. Cöntgen nach einer Zeichnung Nothnagel's gestochene Portrait, das die Unterschrift trägt: Radzivil Prince de Pologne, so gelangt man zu der Ansicht, dass wohl Gw. 43, obwohl auch diesmal wieder die Tracht eine durchaus andere ist, den Fürsten Razivil kann darstellen sollen, schwerlich aber auch Gw. 44. Auch Hüsgen, oder vielmehr Nothnagel selbst giebt nur dem ersteren Blatte die Bezeichnung: Radzivil Prince de Pologne, während er das andere blos als Bildniss eines polnischen Fürsten aufführt. In meinem Exemplare enthält dieses übrigens Nothnagel's Monogramm nicht, wodurch aber die Möglichkeit, dass solches später hinzugefügt worden, nicht ausgeschlossen ist. — Nach dem Winklerschen Catalog I. Nr. 3437 giebt es von einem der beiden

in Rede stehenden Blätter Abdrücke, in denen der Grund schwarz ist.

Gw. 45. Der Alte mit den Geldsäcken. In den früheren Abdrücken, den mit Plattenschmutz versehenen, ist die Stuhllehne heller und die Schnitzarbeit am Tische erkennbarer wie in den späteren, in denen die Plattenränder polirt sind.

Gw. 46. Alter mit kurzem Bart. Es existiren Abdrücke vor und mit dem Monogramm und der Jahrzahl. Frenzel (Catalog Einsiedel II. Nr. 1130) nennt den Dargestellten Salomon Schmidt.

Gw. 47. Brustbild einer lesenden Frau. Das Datum der Beischrift ist nicht: 15. Jan., sondern 25. Jan.

Gw. 51a. Brustbild des Dr. Senckenberg. Die Höhe beträgt nicht 87, sondern nur 81 Mill. Es giebt Abdrücke vor und mit der Inschrift: J. C Senckenberg Moeno-Francofurtensis Fundator nosocomii civici patrii, auf einer unter dem Bildniss befindlichen Platte

Gw. 53. „Das eigene Bildniss des Meisters in jüngeren Jahren.“ Die Richtigkeit dieser Angabe erscheint nicht unzweifelhaft. Hüsgen, der bei seiner genauen Bekanntschaft mit Nothnagel denn doch wenigstens gewusst haben muss, wie dieser aussah, erwähnt nichts davon, dass dies Blatt denselben vorstellen solle, sondern bezeichnet dasselbe (unter Nr. 25) als: „Ein Gedanke zu eines Künstlers Portrait, welcher sich mit Zeichnen beschäftigt.“ In dem von Felsing nach einem 1794 von D. Oechs gemalten Bildnisse gestochenen Portrait Nothnagel's ist dieser allerdings in etwas vorgerückten Jahren und in der Uniform eines Bürgercapitäns dargestellt, aber man wird, auch wenn man diesen Umständen noch so sehr Rechnung trägt, kaum im Stande sein zwischen den in diesen Stichen Dargestellten eine Aehnlichkeit zu entdecken. Nach dem Cataloge der Primbs'schen Sammlung I. Nr. 4257 soll das fragliche Blatt Kupetzky oder Ridinger darstellen. In der That lässt sich auch eine Aehnlichkeit mit anderen Bildnissen des Joh. Elias Ridinger nicht verkennen, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass dieser der Dargestellte sein soll.

Gw. 54. Kleines männliches Bildniss. — Der in meiner Sammlung befindliche Abdruck dieses Blattes kann durchaus nicht als misslungen bezeichnet werden, ist vielmehr vollkommen gleichmässig und deutlich.

Gw. 55. Brustbild des Dr. Orth. — in meiner Sammlung befinden sich fünf Exemplare dieses Bildnisses, drei vor aller Schrift, sowie der oberen und der linken Einfassungslinie — aber nicht der Einfassungslinien überhaupt, wie Gwinner an-

giebt, in verschiedenen Stadien der Bearbeitung, eins mit der Schrift aber vor dem Monogramm und der Jahreszahl, und eins mit den beiden letzteren.

Gw. 56. Brustbild des Beer Dann. Von den Abdrücken mit Schrift und Monogramm existiren zwei Gattungen. Bei der ersten sehr schönen ist der Hintergrund rechts ganz weiss; bei den ‘späteren, etwas matten, dagegen bis zur Höhe des Kopfes schraffirt.

Gw. 57. Brustbild eines Türken. — Das Blatt hat einen Unterrand von 17 Mill. Höhe, der zur Aufnahme einer Schrift bestimmt gewesen sein muss; eine solche findet sich aber in keinem Exemplare. In den ersten Abdrücken ist dieser Raum mit vielen horizontalen Linien bedeckt, die in den späteren durch Poliren der Platte entfernt sind. Dagegen ist in diesen die Radirung durch Ueberarbeitung mit der kalten Nadel harmonischer gemacht. Sie ist es wohl, die im Winkler'schen Cataloge Nr. 3437 als in schwarzer Kunst ausgeführt bezeichnet wird. In beiden Abdrucksgattungen ist der Grund zwar ohne Schraffirung, aber nicht ganz rein.

Gw. 59. Brustbild eines lesenden Alten. — Die ersten Abdrücke sind vor Reinigung der Platte auf weissem Papier, die späteren nach deren Reinigung auf gelblichen. Der linke Aermel ist in den letzteren dunkler gehalten wie in den ersteren.

Gw. 60. Brustbild eines Künstlers. — Die Jahreszahl ist nicht 1776, sondern, wie Hüsgen richtig angiebt, 1771. Der hinter der 1 befindliche Punkt hat wohl dazu Anlass gegeben, dass Gw. 1776 gelesen hat. — Es existiren von diesem Blatte frühere Abdrücke, in denen der Grund ganz weiss, und spätere in denen er auf der rechten Seite bis in die Nähe des Baretts schraffirt ist. Im Primbs'schen Cataloge Nr. 4269 wird dies Blatt bezeichnet als „Rembrandt am Tische sitzend einen Kupferstich vor sich liegend.“ Die Richtigkeit dieser Angabe muss jedoch in Zweifel gezogen werden, da es an jeder Aehnlichkeit mit den authentischen Bildnissen des genannten Künstlers fehlt.

Gw. 62. Bildniss eines Türken. — In der Schraffirung findet sich nicht nur die Jahreszahl, sondern auch, wenngleich schwer sichtbar: N. f.

Gw. 63. Brustbild eines Mannes mit Turban und zwei Federn — Von diesem Blatte giebt es Abdrücke vor und mit der Bearbeitung in Aquatinta.

Gw. 64. Die Unterschrift lautet: Adam Grimmer Pictor Civis Francofurtensis 1600.

Gw. 65. Brustbild eines Moskoviters. Es giebt zwei Abdrucksgattungen. I. Die blosse Radirung; lediglich der Grund rechts unten schraffirt. II. Die Bearbeitung in Aquatinta; der ganze Grund ist dunkel.

II. Blätter, die von Hüsgen erwähnt, aber von Gwinner nicht aufgenommen sind.

66. (Hüsgen Nr. 51.) Römiscbe Krieger in Callot's Manier. Gw. hält das Blatt für apokryph, ohne seine desfallsigen Gründe anzugeben; es soll dies also wohl heissen, dass er an der Existenz zweifelt. Es existirt aber wirklich und befindet sich nicht nur in meiner Sammlung, sondern befand sich unter andern auch in der Sternbergischen (II. Nr. 2701) und der Einsiedel'schen (Nr. 1136). — Dass das Blatt in einer etwas anderen Manier gearbeitet ist, als die meisten sonstigen Blätter Nothnagel's kann keinen ausreichenden Grund abgeben, es diesem abzusprechen. Es hatte dies wohl darin seinen Grund, dass der Künstler einen Versuch machen wollte, die Manier eines Anderen nachzuahmen. — Ein, eine Fahne haltender Krieger steht vor einem sitzenden, der eine Lanze in der Linken hat, und einer gleichfalls sitzenden Frau, welche letztere beide sich nur in halbem Profil zeigen. H. 48, Br. 36 Millm.

67. (H. 46.) Landschaft; von Gw., gleichfalls ohne Angabe seiner Gründe, zu den Apokryphen gezählt. Auch dies Blatt existirt wirklich, wird unter anderen auch in den Catalogen von Winkler Nr. 3445, Einsiedel Nr. 1137 und Brandes Nr. 4103 erwähnt. — Links hohe Bäume, zwischen denen ein Fluss fliesst, der rechts vorn einen kleinen Wasserfall bildet und über den eine lange Knüppelbrücke führt, auf deren diesseitigem Ende sich ein Reiter mit einem Hunde befindet. Im Hintergrunde rechts ein Wald. O. Bezeichn. H. 75, br. 134 Millm. — Die früheren Abdrücke sind sehr schön, während in den späteren die linke Seite etwas verwischt ist, und die Grenzlinie zwischen dem vordersten grossen Baume und dem Wasser, sowie die auf dem Fusse des ersteren stehende Pflanze kaum noch erkennbar sind.

68. (H. 6.) Kopf eines alten Türken mit Turban. Dies Blatt, welches Gw. noch in keiner Sammlung vorgefunden, existirt wirklich und ist unzweifelhaft eine Arbeit Nothnagel's. — Der Kopf ist im Profil nach links, der Turban mit einer

Glasfeder geschmückt; der, aber nur halb sichtbare, linke Arm nach vorn gestreckt. H. 74, Br. 45 Millm.

69. (H. 29.) Ein Profilköpfchen mit Pelzmütze und Glasfeder. — Gw. behauptet (S. 264): dass dies Blatt von J. W. Becker radirt sei. Woraus er dies folgert, sagt er nicht. Das Blatt hat eine Beischrift; von dieser ist aber nur fec. 1771 deutlich zu erkennen; der vorhergehende Buchstabe ist in allen Abdrücken so undeutlich, dass er eben so gut als N. wie als B. gelesen werden kann. Die Arbeit der Radirnadel ist allerdings minder fein ausgefallen, wie in den meisten Blättern Nothnagel's, doch steht das in Rede stehende in dieser Hinsicht mehreren anderen aus demselben Jahre, z. B. Gw. 36 und 38, ziemlich nahe. — Hüsgen, der im Artist. Magaz. S. 363, 364 ausführlich J. W. Becker bespricht, kennt ihn nur als Maler, aber nicht als Kupferstecher. — Von dem fraglichen Blatte, das 68 Millm. hoch und 46 Millm. breit ist, existiren übrigens zwei Abdrucksgattungen, welche sich besonders dadurch kenntlich machen, dass in der früheren die obere linke Ecke weiss, in der späteren dagegen schraffirt ist.

70. (H. 39.) Dieses Blatt, welches Gw. noch nie zu Gesicht gekommen, und das, wie bereits bemerkt worden, nicht mit Gw. 37 identisch ist, stellt einen jungen Mann mit etwas nach links geneigtem Kopfe, schwachem Kinnbart, in pelzbesetztem Rocke, zwei Straussfedern auf dem Barette, vor. Es ist ohne Bezeichnung. H. 88, Br. 80 Millm.

71. (H. 47.) Kopf eines bärtigen Türken, dreiviertel Profil nach rechts, einen Turban auf dem Kopfe, der mit einem Bande umwunden ist, dessen eines Ende hinabhängt und der mit einer niedrigen Reiherfeder geschmückt ist. H. 90, Br. 78 Millm. — Gw. erklärt (S. 264) das Blatt für eine Arbeit Trautmann's. Allerdings hat es das Monogramm TM fec, denen sich auch J. G. Trautmann in seiner Radirung: „Die Erweckung des Lazarus“ und hin und wieder in seinen Gemälden und Handzeichnungen bedient hat. Auch Brulliot (Dictionn. de Monogr. I. Nr. 2961) legt deshalb das hier in Rede stehende Blatt Trautmann bei. Dennoch dürfte es von Nothnagel und ein Versuch des Letzteren in der Manier des vorgenannten Künstlers sein. Es lässt sich kaum annehmen, dass Hüsgen, der (Artist. Magaz. S. 347—350) ausführlich von Trautmann handelt und dabei auch dessen Monogramm mittheilt, aber auch bei seiner Nr. 47 des Werkes von Nothnagel deren Bezeichnung mit T. M. erwähnt, sich ein so grobes Versehen werde haben zu Schulden kommen lassen; noch minder denkbar ist es aber, dass Nothnagel selbst eine Arbeit Trautmann's

als die seine angegeben haben werde. Bekanntlich hat auch Bart. Weiss sich des Monogramms des Letzteren zur Bezeichnung von Blättern bedient, die er selbst in dessen Manier angefertigt hatte (Brulliot l. c.). — Dass mehrfach, aber allerdings mit Unrecht, noch ein anderes mit dem fraglichen Monogramm versehenes Blatt dem Nothnagel zugeschrieben worden ist, wird weiter unten ausführlicher besprochen werden.

III. Blätter, die weder von Gwinner noch von Hüsgen aufgeführt sind.

72. Der Cabbalist. Ein alter und zwei jüngere Juden in Halbfigur stehen in einem dunklen Zimmer neben einem mit Büchern bedeckten Tische. Auf der hinteren Wand strahlt eine künstliche Sonne, in welche der Aeltere blickt, während die beiden Anderen, vom Glanze geblendet, die Hand vor die Augen halten. Die Unterschrift lautet: Le Malheureux Rabby Cabaliste à Francfort sur le Mein 1711. D'après un Tableau de la même grandeur, tiré du Cabinet de Monsieur Nothnagel Peint par lui même 1772. Ein Stechername findet sich zwar nicht, es ist aber kaum zweifelhaft, dass Nothnagel nicht nur der Maler, sondern auch der Stecher sei. In dem Cataloge der Sammlung Winkler's (II. Nr. 3447), der gerade das Nothnagel'sche Werk mit besonderer Sorgfalt gesammelt hat, wird dies Blatt: Pièce capitale de Nothnagel genannt. Auch in dem Primbs'schen Cataloge (I. Nr. 4258) heisst es: „Le malheureux Rabby Cabaliste à Francfurt 1711. In Goudt's Geschmack. Hauptblatt des Nothnagel." Frenzel führt im Catal. Einsiedel II. Nr. 1138 dies Blatt gleichfalls unter den von Nothnagel selbst gestochenen auf. In dem bekanntlich von Stengel angefertigten Cataloge der Aretin'schen Sammlung I. Nr. 1374 ist das Blatt mit der Bemerkung aufgeführt, dass es von Nothnagel in Tuschmanier nach eignem Gemälde gestochen sei. Es ist in der That in Aquatinta, einer Verfahrungsweise, die, wie mehrfach gezeigt ist, unserem Künstler nicht fremd war; mit den Stichen Goudt's hat es dagegen nichts als die grelle Beleuchtung gemein. Der Umstand, dass es sich im Hüsgen'schen Verzeichnisse nicht findet, lässt vermuthen, dass der Stich nicht gleichzeitig mit dem Gemälde, vielmehr erst nach 1780 entstanden ist. — Ob es das beste Blatt Nothnagel's sei, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls ist es aber das grösste, da es mit dem ziemlich breiten Rande 288 Millm. hoch und 216 Millm. breit ist.

73. Der Soldatenjunge. — In einem Zimmer steht ein junger Mensch in einem langen, mit Abfallkragen versehenen Rocke, blossen Füssen, einem dreieckigen Uniformhut auf dem Kopfe, der die Rechte in die Seite stützt und in der linken einen hölzernen Bierkrug hält. Am Boden liegt eine zerbrochene Thonpfeife. Im Oberrande: 1; im Unterrande: ein sternförmiges Blättchen. H. 117, Br. 76 Millm. (Catal. Brandes I. Nr. 4194. Winkler I. Nr. 3433. Einsiedel II. 1133. Sternberg Nr. 2704. Primbs Nr. 4281.)

74. Ein Regenschirmverkäufer. Derselbe steht, vom Rücken zu sehen, in einer Landschaft, mit dreieckigem Hute auf dem Kopfe, in der Rechten einen aufgespannten Regenschirm, in der Linken einen Stock. Auf dem Rücken hängt ihm ein Sack mit Regenschirmen. O. Bezeichnung. Schwach geätzt. H. 66, Br. 51 Millm. (Primbs Nr. 4278).

75. Ein Leiermann. Er steht in einer Landschaft, mit dreieckigem Hute auf dem Kopfe und dreht eben die über seine Schulter hängende Leier. O. Bezeichnung, Seitenstück zu Nr. 74 und gleichfalls schwach geätzt. H. 66, Br. 50 Millm. (Primbs Nr. 4278).

76. Landschaft. Rechts ein steiler Felsen auf dem sich ein burgartiges Gebäude befindet, dahinter nach links hohe Bäume, ganz links ein wenig belaubter Baum. Ziemlich in der Mitte des Vorgrundes ein Ritter zu Pferde vom Rücken gesehen. O. Bezeichnung. H. 90 Br. 118 Millm.

77. Landschaft. Im Vorgrunde links eine felsige Anhöhe auf der ein vom Rücken sichtbarer Mann sitzt, der mit einem anderen spricht, welcher auf dem ganz vorn vorüberführenden Wege steht, einen Stock in der Linken und einen Hund hinter sich hat. Auf der Höhe Buschwerk hinter einer Einzäunung; rechts im Hintergrunde Häuser zwischen Bäumen. O. Bez. H. 90, Br. 133 Millm. (Brandes Nr. 4101. Einsiedel Nr. 1134).

78. Landschaft. Links im Vorder- und Mittelgrunde ein breites Gewässer, auf dem sich mehrere Schiffe befinden und das hinten durch Berge und einen Ort mit einem Thurme begränzt wird. Ziemlich in der Mitte vorn eine Barke mit zwei Männern; weiter rechts ein Angler und andere Personen; ganz rechts ein durch einen hohen Baum fast verdecktes Haus, dahinter ein Ort mit drei Thürmen. O. Bezeichnung. H. 80, Br. 100 Millm. (Brandes Nr. 4104.)

79. Landschaft. Rechts sitzt auf dem Abhange einer kleinen Anhöhe, auf der eine Weide und eine Eiche stehn, ein Bauer; etwas weiter zurück steht ein zweiter vom Rücken sichtbarer mit einer Angelruthe. In der Mitte des Blattes sieht

man im Mittelgrunde ein stallendes Pferd, auf dem ein Bauer sitzt; dahinter Gebüsch; weiter links Häuser. Auf einem ganz vorn liegenden Stein: N. f. H. 73, Br. 137 Millm. (Brandes Nr. 4105.)

80. Kleine Landschaft. Zwischen hohen Bäumen führt ein Weg, auf dem man, ziemlich in der Ferne, einen Reiter und einen Fussgänger erblickt; weiter links ein von einem spitzen Dache überragtes Bauerhaus. Im Vorgrunde drei Kühe, auf deren einer ein Mann sitzt. O. Bezeichnung. H. 45, Br. 70 Millm. (Einsiedel Nr. 1135).

Hüsgen's Nr. 57—60 sind ohne detaillirte Beschreibung und nur aufgeführt als: Vier verschiedene Landschaftchen ohne Namen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass das vorstehend erwähnte Blatt sich darunter befinden soll. Vielleicht gehört auch die Nr. 78, sowie Gw. 29 und 30 dazu.

Die nachstehend aufgeführten Blätter befinden sich nicht in meiner Sammlung, so dass ich nicht aus Autopsie über sie zu berichten vermag. Doch halte ich ihre Existenz nicht für zweifelhaft. — Es gab eine Zeit wo jeder — und nicht nur in Deutschland — der eine grössere Kupferstichsammlung anlegte, sich für verpflichtet hielt derselben das Werk Nothnagel's in möglichster Vollständigkeit einzuverleiben. Huber sagt (Handb. Th. II. S. 191): „Die Blätter dieses Künstlers sind in Deutschland und in Holland sehr geschätzt und gesucht, und Kenner halten ihn für den glücklichsten Nachahmer Rembrandt's, vorzüglich in seinen Köpfen.“ So geschah jenes von Winkler, der, wie bereits erwähnt, diesem Gegenstande ganz besonders seine Sorgfalt und seinen Sammlereifer zugewendet hatte, und bei dem das Werk Nothnagel's überhaupt 83 Blätter und darunter 71 Stiche desselben enthielt, von Brandes (55 Bl.), Aretin (78 Bl.), Einsiedel (95 Blatt; darunter 92 von Nothnagel selbst gestochen), Otto (53 Bl.), Sternberg-Manderscheid (48 Bl.), Primbs (79 Bl.), Rigal (28 Bl.) und Andren mehr. Die Cataloge dieser Sammlungen werden um so mehr auf Glaubwürdigkeit Anspruch machen können, als sie meistens von den ersten Kupferstichkennern ihrer Zeit, wie Huber, Rost, Stengel, Regnault-Delalande redigirt sind. Die Angaben dieser Cataloge sind aber meistens, namentlich in Bezug auf Köpfe und Landschaften, nicht so detaillirt, dass sich über die Identität mit den anderweit bekannten, namentlich in den Verzeichnissen von Gwinner und Hüsgen verzeichneten ein ganz bestimmtes Urtheil fällen liesse. Das nachstehende Supplement zu diesen kann daher auch keineswegs den Anspruch erheben, für ganz vollständig zu gelten, die da-

rin aufgenommenen Blätter dürften aber jedenfalls als ein Nachtrag zu den bisher besprochenen angesehen werden können.

81. 82. Zwei Blätter. Das Urtheil des Paris. — Drei deutsche Soldaten. Beide oval in 16 und Copien nach Hans Sebald Beham, wohl nach Bartsch 88 und 196. (Einsiedel Nr. 134).

83. 84. 2 Bl. Darstellungen zur Geschichte des Königs Stanislaus August von Polen. Der mörderische Ueberfall des Königs 1771. — Die Hinrichtung der Verbrecher. qu. fol. (Aretin 1375. Primbs 4287).

85. Blinder Bettler mit einem Knaben (Einsiedel 1127), ist nicht identisch mit dem Belisar Gw. 3., welches letztere Blatt im Einsiedel'schen Cataloge besonders aufgeführt ist.

86. Zwei Orientalen. 12. (Primbs Nr. 4267).

87. Zwei Einsiedler oder Mönche in einer Zelle. (Sternberg 2701.)

88. Inneres einer Bauernstube, in welcher ein Bauer und eine Frau auf einer Tonne sitzen. (Aretin 1374).

89. Eine vor einem Denkmal knieende Frau. Oval in 8. In Tuschmanier. (Aretin 1374).

90. Landschaft, in der oben ein Genius mit einer Schriftrolle in der Hand schwebt und unten ein Dorf sichtbar ist. Höhe 1″ 8‴, Br. 2″ 3‴. (Brandes Th. II. S. 171 des Catalogs von 1793. P. I. Nr. 4102 des von 1795).

91. Zwei Lämmer. 16. (Einsiedel 1136).

92. Das Wappen Nothnagel's auf einem von redenden Wappensymbolen gebildeten Schilde. Sehr selten. (Winkler 3443. Einsiedel 1137).

93. Ein deutscher Arbeitsmann seine Pfeife stopfend; bezeichnet: Nothnagel f. 1772. gr. 8. (Winkler 3434.)

94. Ein Mädchen mit einem Affen. 8 (Einsiedel 1137).

95. Eine bei einer Lampe lesende Frau. 12. (Sternberg 2699).

96. Halbfigur bei einem Lichte. 8. (Einsiedel 1134.)

97. Bildniss einer ältlichen Frau mit den Händen in einem Muff. 8. (Winkler 3437).

98. Blinder mit weissem Bart bei Abendbeleuchtung. (Sternberg 2701).

99. Brustbild eines Orientalen mit grosser Pelzmütze und schönem weissen Bart nach einer Zeichnung von Trautmann von 1763; bezeichnet Nothnagel f. In 4. (Winkler 3444). In der Winklerschen Sammlung befand sich von diesem Blatte ausser einem Abdrucke in Schwarz auch ein solcher in feuerrother Farbe, ein Unicum.

Noch bedürfen einige Blätter hier der Besprechung, die hin und wieder als Arbeiten Nothnagel's aufgeführt werden.

Im Catalog Rigal Nr. 599, so wie im Primbs'schen Cataloge wird unserem Künstler ein mit dem Monogramm T. M. bezeichnetes Blatt zugeschrieben, welches die Erweckung des Lazarus darstellt. Es ist dies aber, wie sich unter Anderen aus Hüsgen (Artist. Magaz. S. 349) ergiebt, unzweifelhaft von Trautmann nicht nur gezeichnet, sondern auch radirt.

Huber führt in seinem Verzeichnisse der Stiche Nothnagel's (Handb. II. S. 190 flg. und Catalog Brandes Th. II. p. 171) zum Schlusse zwei Blätter auf, die sich auch hin und wieder in anderen Catalogen, z. B. dem Einsiedel'schen (1134), erwähnt finden: eine Landschaft mit einem Monumente, worauf zu lesen: Landschaft nach einem Originalgemälde. Frankfurt bei Nothnagel dem Aelteren 1771. In gr. 8. und eine Landschaft mit Ruinen und drei orientalischen Figuren. Schinnagel zu Wien. Gegenstück zu dem Vorigen. — Diese Blätter sind aber schwerlich Arbeiten Nothnagel's. Die Inschrift des Monumentes auf dem ersteren Blatte lautet: Paysages gravé d'après des Tableaux Originales à Francfort chez Nothnagel l'aine Anno 1771. Das Blatt bildet daher offenbar das Titelblatt zu einer Folge, deren Verleger Nothnagel war. Zu dieser gehört nicht nur das andere von Huber erwähnte, was die Aufschrift trägt: Schinagel à Vienne pinx., sondern noch zwei andere Blätter, eine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und eine Landschaft mit einem See, durch dessen steiles Ufer eine Barke theilweise verdeckt wird, beide mit der Aufschrift: Brandt à Vienne fecit. Dass alle vier Blätter Arbeiten einer und derselben Hand enthalten, dürfte kaum zweifelhaft sein: man wird daher nicht irren, wenn man sie sämmtlich Joh. Christ. Brandt beilegt, wie unter Anderem auch im Otto'schen Catalog I. Nr. 1327 geschieht. — Uebrigens zeigen die früheren Abdrücke dieser Blätter eine durch den Abdruck des Randes der Platte gebildete Einfassungslinie, die in den späteren nicht mehr sichtbar ist.

Im Sternberg'schen Catalog II. 2699 wird aufgeführt: Sitzender Orientale mit Turban. Nothnagel fec. 1760. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, dass Nothnagel in dem angegebenen Jahre sich schon mit Radiren beschäftigt habe. Möglicher Weise ist aber nur die Jahreszahl unrichtig, statt derselben 1764 zu lesen und das Blatt Gw. 31 gemeint.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

